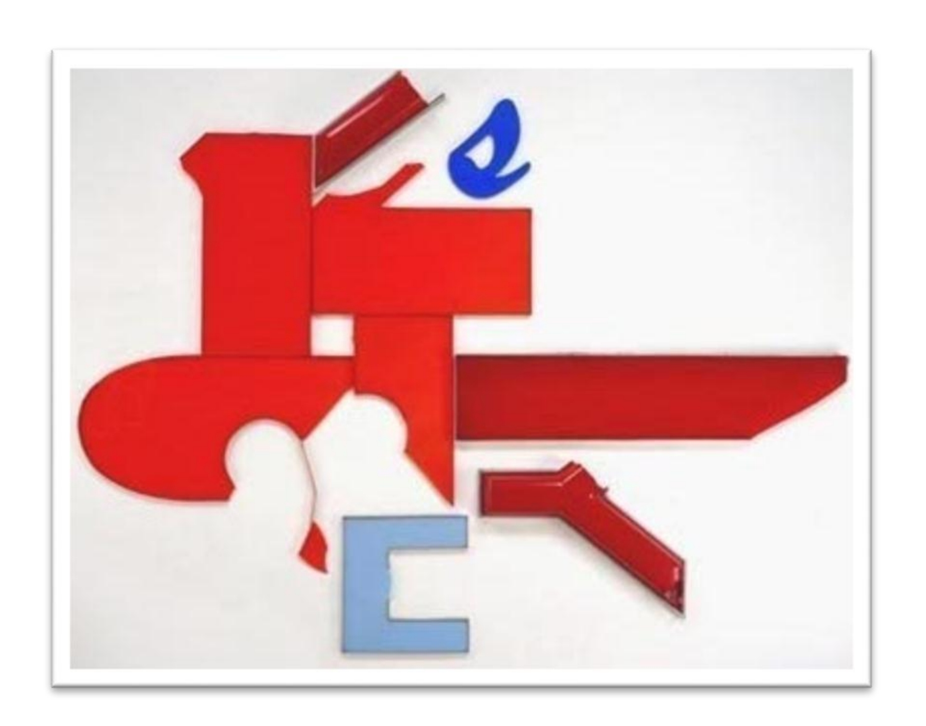
جماليات القطيعة الجديدة

في

القصة العراقية



عباس عبد جاسم



جماليات القطيعة الجديدة

في

القصة العراقية

عباس عبد جاسم

الكتاب : جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية
الموضوع : دراسات نقدية
المؤلف : عباس عبد جاسم (كاتب من العراق)
الطبعة الاولى / ٢٠٠٢
الناشر: الغسق للطباعة والنشر/ بابل
لوحة الغلاف : لوحة للفنان الامريكي جاك بيرسن

جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية

اشارات

(ليس للقصة شكل ثابت، ولا ثمة من يستطيع أن يقترح لها شكلاً، وليس هناك نموذج أعلى ينبغي عدم تجاوزه أو المساس بمكوناته، فكل كاتب يقترح لها شكلاً، ولن يكون أي شكل من تلك الأشكال نهائياً).

محمود جنداري

(لا أحد يمكنه أن يقول أين ينتمي جنس ما ، وأين يبدأ الآخر).

لورد كيمس

(يجب الاعتراف بأن القطيعة الجديدة في القصة العراقية – قطيعة عنيفة – تتجه بقوة الاختلاف مع السائد القصصي نحو: ماوراء القص ، وماوراء الواقعية).

عباس عبد جاسم

مقدمة

عند الكتابة عن (جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية) وضعتُ في خطة هذا الكتاب الكثير من كُتّاب القصة والنص، والقراء الذين يهتمون بطبيعة التحوّل الذي حدث في انساق الكتابة الجديدة للقص، ولكن ما كان يهمني هو تسجيل بدء القطيعة ، وما آلت إليه من جماليات جديدة في القصة العراقية، ولا يعنيني ما آل اليه كتاب القصة أو النص، وما بلغه منجز كل منهم.

من هذا المنطلق– إختار هذا الكتاب أن يؤسّس لمفهوم جديد هو[مفهوم القطيعة] في القصة العراقية – بوصفه أكثر المفاهيم– استجابة لفهم القطائع وتعاقبها، وأكثر تمثلاً لفكرة (قطع السياق ووصله) بصيغة كسر النمط بنمط آخر والخروج عليه.

لهذا بدأتُ بتحديد بدء القطيعة الجديدة، ثم بحثتُ جماليات هذه القطيعة لدى (الكتّاب الذين ظهروا خلال الحرب/ الحصار) بوصفها جماليات ناتجة عن قطيعة عنيفة في سياق تطور القصة العراقية، وخاصة انها تتجه بقوة الاختلاف مع السائد القصصي نحو :

- **ما وراء القص**
- **ما وراء الواقعية**

وهنا يجب الاعتراف بان مفهوم القص والواقع – قد تعرّض الى تغيير جذري في الماهية والوظيفة والشكل، وخاصة بعد ان دخل القص في مغامرة / مغايرة لطبيعة القص من جهة، وبعد ان تحول الواقع من فرضية الى بنية، ومن بنية الى نسق من غير مركز ولا

نهاية من جهة اخرى، فانشغلت الكتابة الجديدة بالقضايا الماوراء قصصية كرد فعل على طبيعة الواقعية التي لم تعد تمتلك من عناصر القوة والتحدي والبقاء ما يجعلها متجددة مع قوانين التحوّل في النظم والانساق الادبية والمعرفية، والاستجابة لمتغيّرات العالم الجديدة.

إن (الاركولوجيا / النصوصية / الاحساس باللانهاية/انتصاص النص/ خطاب الصمت / فنتازيا اللاشعور) من اهم جماليات القطيعة الجديدة على مستوى المدارات النصيّة، كما ان(التشظّي والانتشار/ الشكل المفتوح / الكتابة والمحو/ البتر والقطع / الربط والجمع / البياض والفراغ المنقوط) من أهم سمات هذه القطيعة على مستويات البنيات النصية، ولعل (التعدديّة) أي (تعدد بنية النص) من أهم المعطيات التي تطرحها الكتابة الجديدة للقص .

وإزاء هذه المنظومة المعرفية من جماليات القطيعة الجديدة – لايمكن لأي منهج نقدي من دون نظام معرفي – ان يستوعب جماليات هذه القطيعة ، لهذا كان لابد لي ان أدفع بآلية التأويل الذي بدأته في كتابي (الكتابة بأفق آخر) نحو مستوى جديد من المعرفة ، أي معرفة الاسباب المحرّكة والدافعة للتحوّل الذي حدث في سياق القص خلال (الحرب / الحصار) ومدى تأثير قانون هذه اللحظة في صياغة التشكّلات الذاتية بجماليات الحرب نفسها ، ومدى تأثير فعل المثاقفة الناجم عن الفضاءات المعرفية الوافدة في صياغة التشكّلات المعرفية لجماليات هذه الكتابة.

(ومع ما ينبغي لي من تواضع شديد) حاولت الانتقال من استراتيجية (المعنى والمدلول) الى تأويل جماليات الكتابة نفسها ، وذلك بفك الشفرات المخفيّة الى دلالات حافة ، أي التاويل الذي يفهم الظاهرة ، ويؤسّس لهذا الفهم في آلية الاشتغال.

وعلى الرغم من ان هذا التأويل يتحرّك فوق أسس نقدية ، فانه لا يُعنى بأحكام القيمة الوصفية والمعيارية النقدية إلاّ عند مقتضيات الضرورة القصوى، لأنه يقوم أصلاً بوظيفة استنطاق النص أو الظاهرة من خلال موقعها في السياق الذي يحيط بها ويشتمل عليها.

وينبغي توجيه عناية القارئ الى ان كتابي هذا – لا يؤرّخ لمرحلة (الحرب/ الحصار) في القصة العراقية ، كما لا يؤرّخ لمرحلة القصة العراقية في (الحرب/ الحصار) ، ومن هم كُتّابها ؟ وانما يُعنى بما حدث من تحوّل في سياق القص ، وكيف صاغت جماليات الحرب في بلادنا، والفضاءات المعرفية في العالم– التشكلات الذاتية والمعرفية لجماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية .

عباس عبد جاسم

بغداد/ أيلول – ٢٠٠٢

جماليات القطيعة في القصة العراقية

مفهوم القطيعة الجديدة

فكرة القطيعة

تتبني القطيعة على فكرة قطع السياق– بكسر النمط بنمط آخر، ولا يمكن ان تحدث القطيعة بدون تحول حاسم في طبيعة الأنماط الادبية، مما يستدعي هذا التحوّل – انبثاق نمط جديد يتجوهر بحركته ويتسم به كانعكاس وفعل له – كالتحوّل من نمط الى اخر في القصة العراقية، لأن القص ابداع متخيّل، و(الابداع المتخيل يتم من خلال القطائع وتعاقبها) (٣).

وإن كانت الوظيفة الجمالية تعني كيّفية (تكييف المنطوق)(٣) فان كسر النمط وانتهاكه [أُس] ضروري لجمالية هذه الوظيفة في قطع السياق ووصله في آن واحد، لهذا نلاحظ بأن فكرة القطيعة تنبثق دائماً من الاحساس بضرورة إحداث القطع في سياق القص بصيغة يتصل فيه (القطع) من حيث ينفصل عنه (الوصل) بالمعنى الظاهراتي لِما هو (منفصل/ متصل) بالسياق التعاقبي، وخاصة ان إختلاف الافكار وتغاير الحساسيات – هي التي تؤسّس لفكرة هذه القطيعة.

وفي سياق القصة العراقية– نلاحظ قطيعة (جديدة / عنيفة) على مستويات متعدّدة من الشكل واللغة والرؤيا والسرد، وان كان لابد من تسجيل بدء القطيعة، فإننا سنُعنى بسياقها المفصلي وليس بتطورها الخطي؛ لذا فما نوع وطبيعة وحجم هذه القطيعة ؟ وما هي الجماليات الناتجة عنها ؟ .

إن مايجعل هذه القطيعة – قطيعة(جديدة/عنيفة) في سياق القصة العراقية_هو إختلاف كُتّابها من حيث تشكّلاتهم الذاتية والمعرفية ، فمنهم من ينتمي الى الستينات، ومنهم من طلع وسط الحرب، ومنهم من تشكّل في ظل الحصار ، ولكن هؤلاء الكُتّاب إئتلفوا من حيث التوجه بقوة الاختلاف نحو قطع سياق القص والخروج على السائد القصصي بصيغة الابتداء والتأسيس .

وعلى الرغم من هذا الاختلاف والائتلاف بين كُتّاب هذه القطيعة من حيث الفجوات الزمنية والقصصية، فانهم ينتمون الى فضاء تداولي واحد، لهذا لابد من الفصل والتمييز بينهم (لا) لغرض اجرائي فقط، بل ولغرض تحديد إتجاه حركة القطيعة التي قام بها الكُتّاب الذين ظهروا خلال(الحرب/ الحصار) خاصة، وما نتج عنها من جماليات جديدة.

لعل أول من تنبّه الى (محاولة زعزعة الايمان المطلق بثبات الاشكال الادبية وتواتر تطورها التقليدي وصولاً الى تشغيل المفاصل المعطّلة في التاريخ واللغة والرؤيا والسرد) (٣) هو القاص الراحل محمود وجنداري، فقد رأى أيضاً بأن (ليس للقصة شكل ثابت ولا ثمة من يستطيع ان يقترح لها شكلاً، وليس هناك نموذج أعلى ينبغي عدم تجاوزه أو المساس بمكوناته، فكل كاتب يقترح لها شكلاً، ولن يكون أي شكل من تلك الأشكال نهائياً) (٤) ولكن أول ناقد توجّس خيفة من (مخاطر إخراج القص من جنسه الادبي) هو الناقد فاضل ثامر(٥).

ولعل أول قاص كان مع (تنافذ الأشكال) في القصة هو محمد خضير، فقد رأى في (تحوّلات أشكالها خاصية إنقطاعها وإتصالها) (٦) فيما وجد أحمد خلف في مقترح أمبرتو إيكو(القول بما لا يقال في الحكاية) – (امتياز مضاف الى حيازتها الجدة والطرافة في القول) (٧) وجهاد مجيد كذلك تمسّك مع أحمد خلف بالعنصر الحكائي بوصفه آخر بنية تحمي السياج القصصي من الخروقات الجديدة (المستمرة) التي قام بها بعض الكُتّاب الذين ظهروا خلال(الحرب/ الحصار) كما سنرى في سياق آخر، أما

لطفية الدليمي، فقد تمركزت عند نقطة التماس بين التمسّك بالقص كإطار سردي، والنص كفضاء مفتوح، حتى بعد أن تساقطت الجدران الفاصلة بين الاجناس الادبية.

وثمة مؤثرات أجنبية دافعة ومحرّكة لهذه القطيعة– منها: الأشكال المعرفية لبورخس المتخيّلة/ الرؤى الخارقة لمدن كالفينو اللامرئية/ النص الغامض لجماعة (تيل – كيل) .

أما الكُتّاب الذين ظهروا خلال (الحرب / الحصار) فقد إتجهوا صوب [الأنا] والتمرد على قوانين السرد في تمثيل الواقع، لهذا جاءت الكتابة الجديدة للقص عندهم – أكثر استجابة للمتغيرات الجديدة في بلادنا، وفي العالم، وخاصة بعد ان إنحلّت الواقعية الى واقعية إحتمالية لا تتمتع بوجود واقعي بالمعنى الانطولوجي، بل تكشف عن مستوى جديد من المعرفة، لهذا كسروا سياق القص، وسياق الواقع كذلك على نحو مفارِق وموازي للكُتّاب الذين إشتغلوا معهم في فضاء تداولي واحد، وذلك لسببين:

- اولهما : جماليات الحرب– بوصفها مصدر سمات الكتابة الجديدة ، كالتشظي والتذرّر والانتشار.
- ثانيهما : فضاءات العالم المعرفية– بوصفها مصدر خواص الكتابة الجديدة، كالتعدّدية والكتابة النصوصية.

ويمكن ان نتحسس في هذه القطيعة نزعتين متغايرتين :

- **النص بوصفه كتابة مفتوحة**

وفيها نلاحظ تشظية اللغة، واللعب بالشكل المفتوح، وتهشيم الحدث، وتفكيك علاقات البنية، وتقطيع أواصر النسيج، وتعويم الزمان والمكان على سطوح مترجرجة عبر سيل جارف من اللغة، وجنون الفكرة، ونثرنة خلايا السرد.

وينتمي الى هذه النزعة: جابر خليفة جابر/ محمد السلطان/ يعرب السالم/ فاضل عبد الله القيسي/ اسماعيل ابراهيم عبد/ اسماعيل عيسى.

- **القص بوصفه بنية اطارية للنص**

وفيها نلاحظ شعرنة السرد ، وانتصاص القص ، والاستقصاء الاركولوجي برؤية جديدة ، وتفكيك المروي الشفاهي والمدوّن ، وفنتازيا اللاشعور، وخطاب الصمت .

وينتمي الى هذه النزعة: فيصل ابراهيم كاظم/ لؤي حمزة عباس/ نزار عبد الستار/ سعد محمد رحيم/ حسن كريم عاتي/ صلاح زنكَنة/ قصي الخفاجي/ محمد علوان جبر/ سعد الصالحي.

وفي هاتين النزعتين – يتمركز كل من وارد بدر السالم، وعبد الستار البيضاني، فالاول صاغ الدليل النظري لآركولوجيا القص، والثاني اشتغل على خطاب الصمت بكيفية جديدة يتشبث بها مدلول القص بكتلة الصمت.

وان كانت ميسلون هادي، وذكرى محمد نادر– لم تخرجا على منطقية السرد، فإن الاولى اكثر احساسية بالقصة التي غاب فيها المنطق عن الواقع، والثانية اكثر إحساسية بـ (فكرة الغياب) المحسوس في القصة.

أما محمد الاحمد، فقد بدأ من حيث انتهت قصصه بحساسية النص المتمرد على حدود القصة.

وان كان التشظي والانتشار من أهم السمات القارة لِما بعد الحداثة، فكيف إتسمت الكتابة الجديدة بهذه السمات؟.

يجب الاعتراف بان التشظي والانتشار من أهم السمات القارة لِما بعد الحداثة، التي وصلت مع الفضاءات المعرفية الوافدة مع النص، والنصوصية، والأثر، والاختلاف، والمغايرة، ولكن ألم يكن (التشظي) من جماليات الحرب في بلادنا؟/ ألم يكن (الانقسام) من سمات العالم الجديد المنقسم على نفسه من حولنا؟. هذا ما سنراه في سياق آخر.

ولكن ما يعنينا هنا – ان اغلب الكُتّاب الذين ظهروا خلال(الحرب/ الحصار) إتجهوا بقوة التوجّه نحو كسر سياق القص بالخروج على واقعية السرد في تمثيل الواقع بحساسية مثيرة للشك والتساؤل والاستفهام.

ومهما تعدّدت جماليات القطيعة، فهي ذات طبيعة استثنائية في سياق تطور القصة العراقية، ليس لأنّ لهذه القطيعة أكثر من جمالية فقط، وانما لأن كُتّاب هذه القطيعة تلقفوا شفرات التحوّل في الكتابة الجديدة بحساسية جديدة أيضاً.

- **إحالات**

(١) جان دوفينيو/ الكتابة لغز والالتزام اقتناع فردي/ حاوره محمد برادة وجونيا دايان/ مجلة الثقافة المغربية/ ع (١٧) اكتوبر/ ٢٠٠٠/ ص٩٣ .

(٢) توماس جي. ونر/ نظرية الانواع البنيوية والسيمائية/ ت: كاظم سعد الدين/ مجلة الثقافة الاجنبية/ ع(٣،٤) السنة الثامنة عشرة/ ١٩٩٧/ ص٧٢ .

(٣) محمود جنداري/ دخان العصور متبوع بقاطرة جنداري/ حاوره: رعد فاضل/ مجلة اسفار/ ع(١٦) أيلول/ ١٩٩٣/ ص٧٢ .

(٤) محمود جنداري/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٥) لعل أول قاص توجّس خيفة من البنى السردية المغايرة هو محمود عبد الوهاب، وذلك إثر توجّس الناقد فاضل ثامر/ ينظر: محمود عبد الوهاب/ مأزق البنى السردية المغايرة/ مجلة الاقلام/ ع(١،٢) ك٢ – شباط/١٩٩٣/ ص٤١–٤٢ .

(٦) محمد خضير/ من ليل المرفأ.. الى عرض البحر/ مجلة الاقلام/ مرجع سابق/ ص٣٨ .

(٧) أحمد خلف/ في التجريب القصصي/ مجلة الموقف الثقافي.

كُتّاب القطيعة الجديدة في القصة العراقية

مدخل تفريعي

في عالم القصة، ظهر كُتّاب ينتمون لهذا العالم بتشكّلات ذاتية، وفضاءات معرفية – صاغتها جملة من التحوّلات الحاسمة في النظم والانساق الادبية، ولعل الحرب، وما حملته من فيض الوعي– كانت المحرّك الاساسي لإكتشاف بنى وحيوات جديدة – كفيلة بإحداث قطيعة جديدة في القصة العراقية.

وعلى الرغم من ان الكتابة عند هؤلاء الكُتّاب تشكّل مركز مدار حركة الواقع، فهي تنتمي الى جدل الانسان والواقع والعالم بإحساسية جديدة، لأن البياض، وحتى الفراغ المنقوط فيها هو مركّب من الاحساسات.

لهذا يجب الاعتراف بأن القطيعة الجديدة في القصة العراقية– قطيعة (عنيفة) لأنها قامت بخروقات حادة لواقعية السرد، حتى تمركزت في منطقة ما وراء السرد في تمثيل الواقع، ولعلّ من أهم الاسباب المحرّكة/ الدافعة لها في قطع سياق القص بسياق جديد :

- جماليات الحرب في بلادنا، وما نتج عنها من سمات جديدة للكتابة؛ كالتشظي والانتشار/ الاثر والمحو/ البياض والفراغ المنقوط/ الشكل المفتوح .
- فضاءات المعرفة في العالم ، وما نتج عنها من انساق جديدة للكتابة ، كالمرئي واللامرئي/ آركولوجيا المعرفة / الجامع النصي/ القراءة والتلقي.

وان كانت القطيعة الجديدة– إنبنت على مجموعة من القطيعات في القصة العراقية، فما هي جماليات هذه القطيعة ؟

بغية فهم جماليات القطيعة الجديدة – لابد من فحص منظومة الخطاب الذاتي والمعرفي لكُتّاب هذه القطيعة، أي كيف صاغت جماليات الحرب تشكلاتهم الذاتية بإحساسية جديدة، وكيف صاغت الانساق الجديدة فضاءاتهم المعرفية في الكتابة؟.

سنكتفي بالمعاينة الجمالية لهذه العيّنات:

- في الضحى كبر ابراهيم فصار صبياً/
  عند الظهر إرتدى بزته الكاكية/
  في المساء اتقن استخدام عدة الحرب
  فيصل ابراهيم كاظم (١)
- سأحدثكم عن لؤي [...] عن خوذة سمتها الحرب
  لؤي حمزة عباس (٢)
- جئتها من حرب، وتركتها لحرب
  نزار عبد الستار (٣)
- كانت خوذته العزيزة قد ذهبت معه الى كل الجهات، توسّدت معه الرمل والثلج والطين وإلتحفت معه الظلام المبطّن بالخوف.
  ناظم مزهر (٤)
- مَن منّا خان الآخر؟/ أم هي الحرب بدّلت طبيعة الاشياء.
  سعد محمد رحيم (٥)
- من يلملم ما تشظى في داخلنا؟
  إرادة الجبوري (٦)
- أسفل الحرب
  سعدون جابر البيضاني (٧)

في هذه العيّنات تتقاطع مفردات الذات مع جماليات الحرب بحساسية شفّافة، وكأن هذه المفردات (عدّة/ خوذة/ حرب/ الموت/ خانَ/ ما تشظى/ أسفل الحرب) كائنات شخصية مركّبة من شظايا الحرب، ولعل وارد بدر السالم أول من تلقف (فكرة التشظي) فجمع شظايا الحرب في بؤرة واحدة قبل ان يقوم بعض الكُتّاب الاخرين وخاصة (يعرب السالم) بتفجير هذه البؤرة في الكتابة الجديدة للقص.

لقد اختزل وارد بدر لسالم (فكرة التشظي) في مقطع من قصة (طفولة الصفصاف) وفيه اختزل ايضاً شظايا الحرب بدلالات حافة على النحو الاتي:

 قالت له (هند جمعتها من الحديقة) شظايا جديدة تسوي بها أشكالاً ما على أرضية الغرفة الطابوقية، بعضها يشبه الاصابع، واخرى مفلطحة منفرة، وغيرها مثل انصال ملساء. شظية واحدة مبتورة كما لو كانت بقايا ساطور مشروخة من كل جانب ذات نتوءات ستيلية مسنونة. شظايا مرصعة بألوان غريبة، وبعضها صغير كالذباب والخنافس والاظافر. شظايا كحقوف السلاحف محدبة معتمة. شظايا مشطورة لا تتوازى نهاياتها المرهفة، لها حلوق صغيرة مفتوحة، ولها مجسّات إبرية حادة، ولها مسامير مصقولة. شظايا مدوّرة كصحون الشاي أو ورق التوت، ذهبية مطرّزة بخطوط محفورة في اوساطها. أما حوافها فسوداء معجونة ببارود يابس. شظايا بأشكال صخرية جهمة وأشكال حرشفية. ومثلها اخرى، ولكن بلون صحراوي توحي ببقايا دم باهت أو لهب متجمد. شظايا رفيعة مبتورة، رصاصية غامقة فيها حروف أجنبية ناقصة على الاغلب مخطوطة بعناية أو منتفخة، كأنما ستنفجر من جديد، وهي مكوّرة كالقبضات، فرقتها الصغيرة، ثم جمعتها وسوّت أشكالاً غير واضحة لمعالم طفولية، بيوت وحدائق وسدود تحجب أنهاراً وهميّة) (٨) .

وبعد عشر سنوات تنبثق [فكرة التشظي] من جديد في قصة (تبادل الاشلاء) لحسن كريم عاتي– لتختزل تشظّيات الجسد والاشياء من حوله بجمالية جديدة من التبئير القصصي:

 (تعريض اكبر مساحة من الجسد كمستقر للشظايا)

 (هل يعقل ان أضع في كومة واحدة ثلاث أرجِل وذراع واحدة لرجل واحد. ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته ؟) .

 (نظرت اليها عن كثب، وكأنها أشياء نسبت بقسوة لي وانسلخت بطواعية عني) (٩).

وما يعنيها هنا– من فكرة التشظي ليس البؤرة التي جمع فيها وارد بدر السالم شظايا الحرب، وكيف منح بها الحرب دلالات حافة، وليس جمالية التبئير القصصي التي اختزل فيها حس كريم عاتي تشظّيات الجسد والاشياء من حوله، وانما يعنينا فكرة التشظّي بحد ذاتها– بوصفها من جماليات الحرب في بلادنا، وليس من سمات ما بعد الحداثة الوافدة الينا مع الفضاءات المعرفية، هذا على الرغم من ان التشظي والانتشار من السمات القارّة لِما بعد الحداثة.

وما يعنينا ايضاً– الكيفية التي تلقّف بها الكُتّاب الذين ظهروا خلال (الحرب/ الحصار) – فكرة التشظي، وكيف فجّروا بها بؤرة اللغة والسرد بجمالية التشظي، وخاصة تشظية الحدث، حتى قطعوا سياق القص بكسر نمط الحدث الذي كان يتمتع بموقف هرمي أعلى للسرد بـ (اللاحدث) حتى صار (اللاحدث) من سمات الكتابة الجديدة .

وان كانت فكرة التشظي واحدة من أهم التشكلات الذاتية لهؤلاء الكُتّاب في كيفية تمثّل شظايا الحرب بجمالية جديدة في الكتابة، فان التعدّدية واحدة من أهم الفضاءات المعرفية لهم في هذا الخطاب، ذلك لأن السرد القصصي تعرّض بفعل هذه التعدّدية الى كسر واضح بـ(الميتا– سرد) أو البنى المغايرة للسرد، بحيث إنفتح القص على الاجناس المجاورة له، مما تخصّب بمستويات جديدة من المعرفة بالترافد أو التنافذ الاجناسي، حتى تعدّدت طوابق النص، وخاصة ان هذه التعدّدية ناجمة عن(تعدّد بنية النص) وليس عن تعدد القراء أو تعدّد القراءات فقط .

وسنكتفي بالمعاينة الجمالية لهذه العيّنات:

 حدود المخطوطة، تلك الحدود المفتوحة على اللامرئي.

لؤي حمزة عباس (١٠)

□ برغم ذلك، فان المخطوطة لم تسلم من التصحيف أو الطمس لبعض كلماتها أو التلف في بعض أوراقها.

حسن كريم عاتي (١١)

□ مدن تطمرها طبقات من الرمال تتعقبها خرائط الاثاريين والجيلوجيين والبحاثة، بينما نحن لا نملك سوى خرائطنا الذهنية لاكتشاف معالمها الخبيئة.

عباس خلف علي (١٢)

□ كانت تخطيطاتي بالحبر الملوّن يتغيّر شكلي فيها وموقعي مع تغيّر زوايا النظر وتحرّك مساقط الظل.

جابر خليفة جابر (١٣)

□ وضع خطاً تحت كل سطر من سطور هذه المخطوطة التي اخرجها من اسطوانة نحاسية زاعماً انها ترجمة رقيم طيني تركه الانكليز الذين إبتاعوه.

سعد الصالحي (١٤)

في هذه العينات- أنماط جديدة تتحرّك فيها (النصوصية/ القصصية) بقوة التوجّه نحو الاختلاف مع السائد القصصي باستخدام آركولوجيا القص المعرفية، ولعل السمة الغالبة عليها هي التعدّدية، وثمة نزعة قوية في التمرّد على قواعد القص، ومعاداة السرد في تمثيل الواقع:

□ آخرون كثر.. دفعوني الى مختبر الحياة، ودفعتهم الى مختبر القص بهذا الشكل المتمرّد.

فيصل ابراهيم كاظم (١٥)

□ حقيقياً الذي أكتبه الآن لا يشبه الهذيان، ولا يلتقي مع ما يسمى بـ (فن السرد) .

سعدي عوض الزيدي (١٦)

□ ليست هذه بالقصة..

يصح ان نقول (انها سلوك انساني مبني على تجريدات لا يلتقطها القارئ المعتاد عدم الايمان إلاّ بما يقع تحت لمسه) .

يعرب السالم (١٧)

 أردت استنطاق ثوابت الأمكنة لأعود بها الى إنسحاقها الاولى.

أردت إعدام، بل إمحاق علائق الوقت الزمني كلّها

أردت إبطال فواعل الارتباط بين نوتات اللغات!!

اسماعيل ابراهيم عبد (١٨)

وقد يبدأ خرق الواقع المألوف بصيغة اللامعقول أو خرق الواقع المنظور بفنتازيا اللاشعور:

 لا ادري بعد ذلك، أيعود جسدي أو يرحل الى مكان آخر..؟ لكنني فقط لا اجده في الصباح عند رأسي.

عبد الستار البيضاني (١٩)

 مدّ يداً صافية نحوي لكنني حين مددت يدي أمسكت فراغاً، نهضت، ألقيت نفسي على الرجل، فلم ألمس شيئاً.

محمد علوان جبر (٢٠)

وقد ينزاح المدلول بسيادة الدال في اللغة:

 وحام حولي الكلام، فدوّخني فمي، وصرخ الآخر عدوّي الحائط.

اسماعيل عيسى (٢١)

 والقصة الحافية تبحث عن مجازها في فضاء التنور، وتقف ضده.

محمد السلطان (٢٢)

وعلى الرغم من ان البعض من هؤلاء الكُتّاب طلع وسط الحرب، والبعض الآخر تشكل في ظل الحصار، فان كلاً منهما إستمد تشكّلاته الذاتية من جماليات الحرب، واستمد فضاءاته المعرفية من الانساق المعرفية الجديدة، أي انهم كانوا اكثر استجابة لتطور الاشكال وتغيّر الموضوعات في تشغيل المفاصل المعطّلة في جسد الكتابة الجديدة للقص.

- **احالات**

(١) فيصل ابراهيم كاظم/ إستشعارات نهايات القلب/ قصص/ مكتب البحر – بغداد/ ١٩٩٦/ ص٣ .

(٢) لؤي حمزة عباس/ على دراجة في الليل/ دار أزمنة– عمّان/ط١/ ١٩٩٧/ ص٩ .

(٣) نزار عبد الستار/ المطر وغبار الخيول/ قصص/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد/ ١٩٩٥/ ص ١٨ .

(٤) ناظم مزهر/ العاشرة قبل العاشرة / ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٩/ ص٣٢ .

(٥) سعد محمد رحيم/ هي والبحر/ ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ص٤٤ .

(٦) ارادة الجبوري/ قصة: رماد ندى/ المشهد الجديد في القصة العراقية/ دار الامد/ بغداد/ ١٩٩٥/ ص ١٣ .

(٧) سعدون جبار البيضاني/ مخلوقات ومدن/ قصص قصيرة/ بغداد/ ٢٠٠١/ ص٣١ .

(٨) وارد بدر السالم/ اصابع الصفصاف/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ٢٠٠١/ ص ٣١ .

(٩) حسن كريم عاتي/ خطوط متعامدة/ قصص/ بغداد/ ١٩٩٧/ ص ١٢١، ١٢٣، ١٢٤ .

(١٠) لؤي حمزة عباس/ العبيد/ كتاب قصصي/ دار أزمنة – عمّان/ ط١/ ٢٠٠٠/ ص٩ .

(١١) حسن كريم عاتي/ خطوط متعامدة/ مرجع سابق / ص٦٧ .

(١٢) عباس خلف علي/ مدينة الزعفران/ مكتب مدى/ بغداد/ ٢٠٠١/ ص٤ .

(١٣) جابر خليفة جابر/ تخطيطات/ نص/ مجلة الطليعة الادبية/ ع(١) كانون الثاني- شباط/ ١٩٩٩ .

(١٤) سعد الصالحي/ قصة (الاثر) / مجلة اوراق الاردنية/ ع (١٢،١٣) لسنة ١٩٩٩ .

(١٥) فيصل ابراهيم كاظم/ استشعارات نهايات القلب/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(١٦) سعدي عوض الزيدي/ وداعاً أيتها السنة القادمة/ ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ٢٠٠٠/ ص ١١ .

(١٧) يعرب السالم/ موناليزا .. عاقر!/ ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٨/ ص ١٤ .

(١٨) اسماعيل ابراهيم عبد/ ذر التماثل/ نصوص قصصية/ مكتب الغسق/ بابل/ ٢٠٠١/ ص ٢٥ .

(١٩) عبد الستار البيضاني/ قلعة النساء/ قصص قصيرة/ دارالورقاء للطباعة والنشر/ بغداد/ ط١/ ١٩٩٠/ ص ٥٣ .

(٢٠) محمد علون جبر/ تماثيل تمضي.. تماثيل تعود/ قصص/ بغداد ٢٠٠١/ ص ١٢ .

(٢١) اسماعيل عيسى/ من اجل تفكيك النقطة/ نص/ مجلة الاديب المعاصر/ ع (١٧) شتاء ١٩٩٥/ ص ٦٠ .

(٢٢) محمد السلطان/ ما يشبه الاثر/ ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٨/ ص ٦ .

جماليات القطيعة الاجناسية

فضاءات العتبة الجديدة

تندرج عناوين المدوّنات، وموجهات القراءة، والهويات الاجناسية تحت تسمية شاملة يمكن الاصطلاح عليها بـ(فضاءات العتبة الجديدة)، فالعتبة تفضي الى ما يشي به العنوان من دلالة، وما يراد به الموجِّه القرائي من قصد، وما ينتمي اليه الجنس من هوية، اذن فالعنوان مفتاح لشفرات المكتوب، والموجِّه أفق آخر للمقروء، والهوية سمة فنية أو شكلية تخص الجنس المعين.

وان كانت العناوين والموجِّهات، والهويات- بنيات نصيّة تنتمي الى (فضاء العتبة المركّبة) ، فان تنافذ الأشكال وتداخل الأجناس بعضها مع بعض بصيغة التعالق البنائي في الكتابة الجديدة – افضى الى فضاءات جديدة للعتبة، مما إستدعت هذه ا لفضاءات الجديدة – فهومات جديدة موازية لها، وخاصة إذا كانت هذه الفضاءات ناجمة عن جماليات جديدة من القطيعة.

لهذا يجب تحديد تاريخ أول بنية تسجّل بدء القطيعة الاجناسية في القصة العراقية، ومعرفة ما اذا كانت هذه القطيعة- قطيعة جديدة بصيغة الابتداء والتأسيس لهوية إجناسية جديدة.

لعل (بوابات احمد المشهداني) (١) أول كتاب يؤرّخ لبدء هذه القطيعة عام ١٩٩٤، لأنه إختار هوية إجناسية جديدة له هي(نصوص قصصية) ، وقد تنبّه الناقد قيس كاظم الجنابي الى هذه الاجناسية الجديدة من جانبين:

الاول: انه (نصوص قصصية) وهي قصص، ولكنها نصوص، أي جعل الموضوع يقوم على تنافر واضح.

الثاني: ان الكِتاب في الأصل ليس نصوصاً قصصية، بل هو عمل موحّد يقوم على بنية (التنضيد) أي انه يمكن ان يُقرأ متصلاً، وان يُقرأ منفصلاً باعتبار كل نص مستقل عن غيره (٢) .

وعلى الرغم من أهمية هذه الانتباهة، فان الناقد وضع القارئ في إشكالية إجناسية:

- هي قصص، ولكنها نصوص.
- ليس نصوصاً قصصية، بل هي عمل موحّد.

اما الناقد معين جعفر محمد، فقد نظر الى (بوابات احمد المشهداني) بمثابة (نصوص سردية / مجرّدة يمكن عدها ضرباً من اساليب الكتابة التخيّليّة ، ليس إلاّ) وقد عزى الناقد أسباب ذلك الى (عملية خروج هذه النصوص على تقاليد الكتابة القصصية الفنية) (٣) .

ونحن نقول- ان كتاب (بوابات احمد المشهداني) ليس نصوصاً، كما انه ليس قصصاً، وانما هو (نصوص قصصية) قائمة على التداخل الاجناسي بين النسيج النصي والمخيال القصصي من جهة، وعلى التعدد الدلالي بين الفني والمعرفي من جهة اخرى.

اذن هل سجلت [نصوص/ بوابات احمد المشهداني/ القصصية] بدء القطيعة الاجناسية الجديدة؟.

على الرغم من ان مفهوم القصة قد تعرض الى تغيير جذري في الماهية والوظيفة والشكل، فاننا نلاحظ بأن الكتاب الذين خرجوا على حدود الجنس الادبي أو الذين اخرجوا القص من جنسه الادبي- ينتمون الى ثلاث فئات:

- فئة – ١

من خرج على جنس القصة، فاصطلح على ما كتبه بـ (نصوص) (٤) .

- فئة – ٢

من لم يصطلح على ما كتبه بأي جنس أدبي.

–   فئة –٣

من تمرّد على قوانين الشكل والسرد دون ان يتخلى عن الهوية الاجناسية الشائعة (قصص/ قصص قصيرة) هذا على الرغم من دخوله المغامرة/ المغايرة لطبيعة القصة. (٥) كما سنرى في هذا السياق وفي سياق آخر.

سنبدا بـ (مدينة الزعفران) لعباس خلف علي (٦) لأنها من الاعمال التي طالعتنا بدون هوية اجناسية، اسوة بـ (دومة الجندل) لجهاد مجيد .

وتتألف (مدينة الزعفران) من وحدات قصصية منضدة بأفق روائي أو وحدات سردية منضدة بأفق قصصي، وسواء، أكانت (مدينة الزعفران) مدينة حقيقة أم متخيلة، فهي تضع ذاتها في مسائلة اجناسية:

لمن تنتمي (مدينة الزعفران) اجناسياً ؟ أهي من جنس القصة أم من جنس الرواية أم كتابة نصوصية؟ وبما ان فضاء العتبة لا يفضي الى ان ثمة سمة فنية أو شكلية دالة على جنس ما، فهي اذن شكل مفتوح. وخاصة ان هذا الفضاء معضد بـ (اشارات) اولية و(مدخل) يتضمن مجموعة نقاط تدفع بالاجناسية الى مستوى آخر من الاشكالية، فهناك اشارتان، احداهما تقول (الحوادث متخيلة) وثانيهما تقول (الاماكن حقيقية) / مدينة الزعفران/ ص٣ .

ولكن لكاتب لا يكتفي بهاتين الاشارتين كموجهين اساسيين للقراء، بل يدفع القارئ الى مدخل قرائي آخر، ولعل في آخر نقطة من نقاط هذا المدخل يتجوهر مركب هذه الاشكالية الاجناسية لمدينة الزعفران:

[مدن تطمرها طبقات من الرمال، تتعقبها خرائط الاثوريين والجيولوجيين، والبحاثة، بينما نحن لا نملك سوى خرائطنا الذهنية لاكتشاف معالمها الخبيئة] مدينة الزعفران/ ص٤ .

كانت هذه النقطة (مذيلة) بتوقيع (الزعفراني) أي بمعنى كانت المدينة (متخيلة) ، ومن نتاج شخصية(متخيلة) أيضاً.

ولكن قبل ان نقول نحن إزاء (بحث استقصائي معلوماتي) ، فإن النقطة الثانية تقوم بتشويش هذا الاستقصاء، ونحن مع هذا التشويش لبلبلة المسافة بين المتخيل والواقع أو

الخلط بينهما لتعويم المدينة في بعد لامرئي، لان اللامرئي جزء من المرئي، ولكننا لسنا مع (الاستنسال) بمعنى استنساخ (مدينة الزعفران) من [مدن لامرئية] ولا حتى مع الايحاء باللامرئي من هذه المدن مثلما عبّرت وأوحت لنا بذلك النقطة الثانية من المدخل، وهي عبارة مقتبسة من رواية (مدن لامرئية) لايتاليا كالفينو:

 (يقولون انهم في كل مرة ينزلون تحت الارض يجدون شيئاً قد تغير في يسوبيا السفلى، لذا فيسوبيا الاحياء صارت تستنسخ صورتها تحت الارض.

يقولون ان المدينتين التوأمين لم يعد يعرف من هي المدينة الحية ومن منها الميتة) مدينة الزعفران، ص٤ .

ونرى بأن هناك سمة فرق (لا) سمة حداثة بين (مدينة الزعفران) واية مدينة من (مدن لامرئية) ، وخاصة ان مدينة الزعفران- مدينة قديمة متجددة مع الموت، فالموت بالنسبة لها خلاصة ابتداء وتأسيس لمعنى الحياة.

وتنتهي مدينة الزعفران بفقرة من " رسالة الغفران " لأبي العلاء المعري:

 ولقد لقيت من بني ادم شراً ولقو مني كذلك: مدينة الزعفران/ ص١٠٣ .

بهذه الومضة النصية (وهي طريقة واضحة في الكولاج) تخرج مدينة الزعفران كلياً من جنس القصة بقدر ما تخرج ايضاً من جنس الرواية، ثم تعبر بالقارئ- الى فضاء الكتابة الاجناسية:

(متخيل/ واقع/ اسطورة/ وثيقة) وان كانت تنتمي الى جنس السرد، غير ان السرد عموماً غير مستقر أصلاً.

واصطلح لؤي حمزة عباس على (العبيد) بـ (كتاب قصصي) (٧) وتستدعي هذه التسمية الى الذهن (وحدة موضوع قصصي) ، فهل(العبيد) تفضي الى وحدة هذا (الانطباع) ؟. ان مجرد تسمية هذه الكتابة بـ (كتاب قصصي) هو كسر واضح للهوية الاجناسية المألوفة بـ (قصص أو قصص قصيرة) ولكن هل يمتلك هذا المحمول من (كتاب قصصي) ادبية جديدة في القص؟.

يبدأ الكتاب بـ (خطوة) العبيد/ ص٧ أولى في الدخول الى فضاء العتبة، وينتهي بـ (خطوة) العبيد/ ١٠١ ثانية للخروج من عتبة هذا الفضاء، فالخطوة الاولى تتألف من فقرتين مستلتين من قصتين هما: (العبيد) و(ظهيرة واطئة) والخطوة الثانية تتضمن مقولة للامام الحسين (ع).

وقد احتوى الكتاب في الصفحة ما قبل الاخيرة على ملحق بياني بـ (أمكنة وأزمنة القصص) العبيد/ ص١٠٣، حيث تنتمي أغلب الامكنة الى مدينة البصرة باستثناء مكانين في (بغداد) ، اما الازمنة فتتراوح بين (١٩٨٩-١٩٩٧) .

اذن ما طبيعة [المسافة/ والبعد/ ووجهة النظر] بين الخطوتين؟. وبأية درجة خرقت تسمية (كتاب قصصي) جنس القصة؟ أي بمعنى هل احدثت نوعاً من القطيعة الاجناسية مع (جنس القصة) بصيغة الاختلاف معها؟ وبالتالي هل كسر(كتاب قصصي) النمط القصصي المألوف بنمط جديد من كتابة القص بالمعنى الاجناسي؟.

اندرجت تحت ملحق (أمكنة وأزمنة القصص) عبارة تقول (الواقع يتخيل) العبيد/ ص١٠٣ .

وقد كسرت هذه العبارة الحد الفاصل بين الواقع والمتخيل أو دمجت الواقع والمتخيل في بنية واحدة، ولعل هذه العبارة هي المفتاح الذي يمكن استعماله في تدوير شفرات الكتاب، اذن كيف كان الواقع يتخيل؟

بقدر ما يمنح التخيل- شكله، فإن الواقع يمنح التخيل هيأته، أي بمعنى ان الواقع يتخيل؛ أمكنة وأزمنة القصص بصيغة التوليف القصصي بين (الواقع والمتخيل) .

كما ان قصصية هذا الكتاب تتقاطع مع نصوص بصرية، وقد تتداخل القصصية مع هذه النصوصية، ويمكن الاصطلاح على هذا التفاعل الاجناسي بـ (التداخل القصصي البصري أو التقاطع البصري القصصي) أي بين المرئي (الواقع) واللامرئي (المتخيل)، وبداهة ان يتخيل الواقع هنا، ولكن أي نوع من (الواقع يتخيل) ؟. هذا ما سنراه في سياق لاحق.

ولعل وحدة الانطباع التي يخرج بها القارئ من تخطيطات (كتاب قصصي) هي شعرنة الخط واللون والمساحة، وكيفية تحريك اعضاء الكائن كما لو كانت من آلات ومجسات لاكتشاف اللامنظور من الواقع المنظور بحساسية(الملموس/ المحسوس) بالرؤية البصرية، وتراسل الحواس معها.

وان كان اسماعيل ابراهيم عبد قد شاء ان يصطلح على تسمية (ذر التماثل) بـ (نصوص قصصية) ، فقد فصل بين (نصوص) و(قصصية) بخط مائل في الصفحة الاولى على النحو الاتي:

(نصوص / قصصية)

ويشير هذا الخط (الفاصل/ المائل/ القاطع) الى معنى التبادل بينهما بقدر ما يشير الى معنى النفي المتوازي بين النصوصية أو القصصية.

وفي الصفحة الثانية التي تتضمن (المحتويات) فصل ايضاً بين (الذر) و(التماثيل)، فالأول اندرجت تحته عناوين النصوص [القصصية] من جهة اليمين، والثاني اندرجت تحته ارقام ومواقع العناوين من صفحات الكتاب، وبذلك حاول ايجاد نوع من التوازي بين ما اراد ان (يذره) من جهة، وما أراد ان (يماثله) بالتساوي من جهة اخرى – بصيغة التقابل بين وجهين متناظرتين.

كما قسم النصوص القصصية في (المحتويات) الى ثلاث خانات قائمة على التقابل بين المسودات والبياضات: فالمسودة الاولى تشمل ثلاثة نصوص، والمسودة الثانية تشمل أربعة نصوص، والمسودة الثالثة تشمل سبعة نصوص، ولكن اهي مسودات متشابهة ام متمايزة؟ أي بمعنى أكان لتوزيع هذه النصوص المدرجة تحت كل مسودة من هذه المسودات الثلاث- دلالة تعبيرية/ بصرية؟.

ان (ذرالتماثل) نصوص قائمة على انفتاح لغوي ودلالي لتكسير انظمة السرد الخطي والتابع وحتى المتدرج، وذلك بـ (تنثير/ تشتيت) نظام اللغة في السرد، والانحراف بها نحو نصوصية جديدة ما وراء القص.

لهذا فإن (ذر التماثل) أو (الذر التماثل) لعب حر بالشكل المغلق/ الشكل المفتوح، كاللعب في توزيع المسودات الى بنية سواد، وبنية بياض، واللعب أيضاً بقواعد اللغة على النحت والاشتقاق، والترادف، والجناس، والطباق، حتى يتحول [ذر التماثل] الى [بذر التماثل] ، أي الى نسق من غير مركز ولا نهاية، كما سنرى ذلك في سياق آخر.

لهذا فإن نصوص (ذر التماثل) التي شاءت ان تكون قصصية، قد زعزعت فضاء العتبة بالبلبلة الاجناسية، لانها نصوص وليست قصصاً، وهذا على الرغم من كونها لا تخلوا من الوحدات السردية، وان لم تطمح ان تكون كذلك.

ولكن محمد السلطان أكثر حساسية في تشكيل حدث التسمية، وخاصة ان (نصوص المرايا/ نصوص التنور/ نصوص البئر) (٩) تنتمي فعلاً الى فضاءات نصوصية جديدة وليست قصصية، ولعل (مرويات خيط المرعز) النموذج التمثيلي لهذه الاحساسية النصوصية، غير ان المصفاة البانية لهذه النصوص لا تخلوا من شوائب الرؤية المشوشة، أي لماذا لم تندرج هذه النصوص تحت (فضاءات) بصيغة المفرد (نص المرايا/ نص التنور/ نص البئر) وليست بصيغة الجمع غير المتوافقة معها؟ ألم تكن عند ذلك أكثر جمالية، أعني أكثر احساسية بالافضاء الدلالي؟.

اذن: نصوص قصصية/ كتاب قصصي/ نصوص/ كذلك العمل الذي يتحرك في بُعد اجناسي حر- من أهم جماليات القطيعة الاجناسية الجديدة، ليس لأنها ناتجة عن تحول حدَثَ في انساق الكتابة الجديدة، وانما لأنها تمتلك فاعلية (القطع والوصل) في سياق تطور القصة العراقية.

- **احالات**

(١) عباس عبد جاسم/ بوابات احمد المشهداني/ نصوص قصصية/ شركة مطبعة الاديب البغدادية/ بغداد/ ط١/ ١٩٩٤.

(٢) قيس كاظم الجنابي/ التوحد والتشظي: قراءة في بوابات احمد المشهداني/ مجلة الموقف الثقافي/ ع(٢٥) ك٢- شباط/٢٠٠٠/ ص ١١٤ .

(٣) معين جعفر محمد/ بوابات احمد المشهداني/ بين غياب الفعل ووهم الانجاز/ مجلة الاقلام/ ع(٢) نيسان– ايار/ ١٩٩٨ .

ولمزيد من التفصيل ينظر:

– مفهوم المنطقة المقدسة/ حساسية ما بعد الحداثة/ بوابات احمد المشهداني.. انموذجا/ محمد علي النصراوي/ صحيفة العرب الصادرة في لندن بتاريخ ٢٠٠١/١٠/١٠ .

– بوابات احمد المشهداني.. والاسطورة السوداء/ عادل كامل / جريدة الثورة/ ع (٨٦١٢) بتاريخ ١٩٩٤/١١/٣٠ .

وقد ركزت هذه الكتابات وغيرها– على كيفية كسر النمط ، والخروج على السائد القصصي في (بوات احمد المشهداني).

(٤) منهم: جابر خليفة جابر في نصوصه المنشورة/ فاضل عبد الله القيسي في (خريف الجعلان)/ محمد الاحمد في نص(تمادت الخسارة متأزمة بالفقدان) من مجموعته القصصية (جمرة قرار أبيض)/ محمد السلطان في (فضاءات) من مجموعة (ما يشبه الاثر).

(٥) منهم: فيصل ابراهيم كاظم في (استشعارات نهايات القلب)، وخاصة في نصوصه اللاحقة/ نزار عبد الستار في (المطر وغبار الخيول)/ سعدي عوض الزيدي في (رغوة المسافات) وبعض نصوص (وداعاً ايتها السنة القادمة) وغيرهم.

(٦) عباس خلف علي/ مدينة الزعفران / مكتب المدى / بغداد/ ٢٠٠١ .

(٧) لؤي حمزة عباس / العبيد/ كتاب قصصي/ دار ازمنة– عمان/ ط١ / ٢٠٠٠ .

(٨) اسماعيل ابراهيم عبد/ ذر التماثيل/ نصوص قصصية/ مكتب الغسق/ بابل/ ط١/ ٢٠٠١ .

(٩) محمد السلطان/ ما يشبه الاثر/ ثقافة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٨/ ص٥،٦ .

آركولوجيا القص

حفريات القص الجديدة

من أهم جماليات القص الجديدة – هذه الاركولوجيا في البحث والنبش والتنقيب في طبقات مغمورة وغير منظورة من الواقع المنظور بأشكال جديدة، هي امتداد لرؤى جديدة ايضاً، يتنافذ فيها الحضور بالغياب، والمرئي باللامرئي، ولعل ما انتجه القص بهذه الاركولوجيا من معرفة– هو بنية معرفية متوازية للواقع، ومغايرة لوظيفة القص (المحايثة أو المحاكية) للواقع بسياق جديد لوظيفة القص– كشكل دال على بنية معرفية جديدة.

وتتمثل اركولوجيا القص في تفكيك شفرات (المروي/ المخلوطة/ المدون/ الوثيقة/ المعلومة/ الاثر المطموس أو المغفول عنه) ، ومن ثم اعادة بناء هذه الشفرات بدلالات حافة.

لعل لؤي حمزة عباس اول من تلقف شفرات نظام الخطوطة عام ١٩٩٢، غير ان وارد بدر السالم كتب (مقدمة) لقصص (المعدان) حدّد فيها تصوره الاركولوجي للقص تحت عنوان (في البدء– مي ايدن – فردوس مستمر)، وقد ذيل هذه هذه المقدمة بالسنوات المحصورة بين (١٩٩١– ١٩٩٣) (١) اما زمن كتابة قصص المعدان، فقد وردت عبارة

محصورة بين قوسين مزدوجين في الصفحة الثانية بعد الغلاف الاول تقول (كتبت هذه القصص في سنوات الثمانينيات) (٢) ، وبتعدد هذه التواريخ المذيلة لايمكن ضبط الازمنة والحقائق، لأن مايعنينا منها ليس اول من اشتغل على اركولوجيا القص، وانما لتحديد البيئة التي تسجل بدء القطيعة، وخاصة انها (قطيعة – ابيستمية – قصصية) حفرت مجرى جديداً لتحول جديد في القصة العراقية باتجاه تقديم حفريات معرفية جديدة بأدوات ما وراء قصصية، لم يسبق للقصة العراقية ان قدمتها من قبل من حيث الرؤية والموقع والشكل. وعلى الرغم من ان نصوص (المخطوطة رقم –٥٣٢) (٣) والمنمنمة التاسعة والتسعين، والمنمنمة المئة لمقامات الحريري من المصورات الرسموية/ المخطوطة ليحيى الواسطي في (المباهج والامال– مائيات) للؤي حمزة عباس (٤)، والمعلومة والوثيقة والتاريخ في (بكتيريا المتاحف) و(النقيب في غرفة) لحسن كريم عاتي (٥) اكثر تمثلاً لحساسية اركولوجيا القص ، إلاّ ان (في البدء– مي ايدن فردوس مستمر) لوارد بدر السالم– بمثابة دليل اركولوجي ليس لقارئ قصص (المعدان)، بل ودليل لقارئ اركولوجيا القص، لانه اكثر تمثلاً لحساسية قطع السياق في القصة العراقية بسياق آخر من الكتابة الجديدة، ولانه موجِّه قرائي جديد ليس لاكتشاف واقع غير منظور أو لم تقع عليه الانظار في عالم الاهوار، وانما لاكتشاف المعرفي واثره الاركولوجي في تحويل وظيفة القص من وظيفة معيارية/ وصفية للواقع الى وظيفة (فنية / معرفية) تسعى الى تقديم بنية جديدة للواقع، وواقع جديد لهذه البنية، تشكل فيها الكتابة مركز مدار ما وراء الواقع.

في هذه المقدمة يستدرجنا الكاتب الى متاهات مفتوحة من الحفريات بحثاً عن (قرية في (أليشن) من خلال الريبورتاج/ الكولاج/ المذكرات/ المعلومات ، غير ان البحث عن هذه القرية بالمعنى الانطولوجي لايخرج عن اطار الذاكرة المتوارثة، لهذا لم يعثر الكاتب الا على حالات واحالات واحتمالات منها: الاسم المحتمل لـ (مي ايدن) وقد ورد في مؤلف قديم طبع سنة (٨١) لمؤلف مجهول.

ويستند الحفر هنا- الى ثلاثة عوامل: (الحدس/ اليقين/ الحس) ، ولكن هذه العوامل تفضي الى وجود يقيني في الجغرافيا المغمورة.

وتقوم هذه الاركولوجيا بتفكيك المروي الشفاهي (المسموع) وصولاً الى اصوله البدائية الضاربة في اعماق الطبيعة، اذن نحن إزاء قراءة اركولوجية موجهة ليس لقراءة قصص المعدان وحسب، وانما لكيفية كتابة اركولوجيا القص.

ولكن حفريات المروي الشفاهي تفضي بنا الى رؤية ما لانراه من المحتمل اللامرئي الافتراضي، وبذا يمكن الاصطلاح على اركولوجيا القص في(المعدان) بـ(المروي اللامرئي)، ولكن كيف استقام هذا المروي اللامرئي على (نواة من الغياب)؟ ولغرض اجرائي- سنرجئ الاجابة على هذا السؤال لحين تحديد نقطة التقاطع بين (المروي اللامرئي) في نص (اشجار البرغش) لوارد بدر السالم و(المدون المرئي) في نص (المباهج والامال) للؤي حمزة عباس، وقبل ذلك ينبغي تحديد نوع القطيعة التي احدثها نص (المخطوطة رقم ٥٣٢) للؤي حمزة عباس، بوصفه يشكل أعلى تمرد في نطاق القص الجديد، بل واكثر خروجاً على تقاليد القصة العراقية الفنية عموماً، غير ان (المباهج والامال) اكثر تمثلاً لحساسية اركولوجيا القص في انتاج البنية الرسموية المعرفية.

يمكن اعتبار (الملاحظات الاولية) في (المخطوطة) المرشد الى بنية المدارات النصية، واعني بهذه المدارات (الكلمات/ المفاتيح) التي تفضي الى مايمكن الاصطلاح على تسميته بـ (فضاء العلبة) ، أي الحيز الذي لا يشمل (الهواء المعبأ)، وانما يشمل (بشر العلبة) ، وفي هذا الفضاء يمكن ان ندرج : التشوه/ التفكك/ التحلل/ التفسخ، وهي عومل ناجمة عن مخاطر نفاد الهواء من داخل العلبة، وثمة ثلاث كوى في جدار العلبة كثقوب سرية الى فضاء العلبة.

اذن فضاء العلبة يتسع لاحتواء الوضع البشري كله، ولكن الكاتب اختزل فضاء العلبة الى (قاع حديدي) :

 كتل الكائنات تتهاوى مزرقة الى القاع الحديدي، تتبول أو تنزف أو تبصق.. انها تبحث بامتداد اطرافها المسلوخة عن فسحة ممكنة/ على دراجة في الليل/ ص٦٨ .

لقد حدد فضاء العلبة – طبيعة التمرد الذي تبناه النص بحساسية مضادة لواقعية الواقع، أما كيف تمثل النص صيغة الخروج على تقاليد القصة، فقد استخدم النص: الترقيم/ التقطيع/ التجميع/اللصق/ الريبورتاج من جهة، والوثيقة/ المعلومة/ الملاحظة/ الاحساس الشخصي من جهة اخرى، هذا بالاضافة الى تنويع استخدام الحيز/ المكان/ الفضاء– كطرق لتجسيم سطح النص، أما البنية العميقة للنص، فهي بنية مغيبة، ولم تكن بحاجة الى (صورة الحصار) لكي يؤشر النص الغائب وتفضح عالمه . /على دراجة في الليل/ ص٧٠ .

إن التمرد على واقعية الواقع في نص (المخطوطة) لم يأتي من نزعة الدخول في المغامرة/ المغايرة لطبيعة القص فقط، وانما من كيفية التأسيس لقطيعة جديدة مع تقاليد القصة العراقية، ولعل اهم جماليات هذه القطيعة – استخدام نظام المخطوطة– ليس كبنية تعبير عن الواقع، وانما كشكل دال على واقع ليس هو المقصود بذاته فقط.

اما نقطة التقاطع بين (المروي اللامرئي) و(المدون المرئي) فيمكن التمثيل له بـ (نواة الغياب)، فقد استند (المروي اللامرئي) في نص (اشجار البرغش)(٦) الى المحكي الشفاهي، ومن ثم يرتد بها الى المرئي، فيما استند (المدون المرئي) في نص (المباهج والامال) الى النظير الرسموي، ومن ثم ينفتح به على اللامرئي.

ان (اشجار البرغش) اشجار شيطانية تدور مع دوران النهر(على شكل حدوة حصان– فتبقى فتحة ليست ضيقة على كل حال، هي ممرنا الوحيد الى الاهوار والريح النقية والفضاء الفسيح والقرى الاخرى) المعدان/ ص ١٥ .

ونلاحظ بأن صيغة المروي هنا – واضحة، بل ودالة على اللامرئي، وعلى الرغم من ان المروي قائم على تكسير الذاكرة، فإن هناك حركة خيطية للسرد:

 (نراه مندهشين ، في هذا النسيج الحشري المفزع الذي حمل جثة الرجل امام اعيننا الى هامات الاشجار) المعدان/ ص١٩ .

- (وخلال لحظات مدهشة، صار الرجل جزءاً من شجرة، وصار يمثل لونها) المعدان/ ص٢٠ .
- ونحن نرى الرجل يختفي في أعلى الشجرة، غطاه البرغش، واخذ يفترسه بلاشك) المعدان/ ص ٢٠ .
- (رأينا غيوم البرغش تجتمع كلها وتلتحم في غيمة سوداء مهولة حجبت جزء من الشمس فسقط ظلها على نصف القرية، هبطت الغيمة السوداء بطنين مدوٍ فأحسسنا اننا نهبط في قاع ساخن مرتعبين لهول مارأينا) المعدان ص ٢١

ونوجه انتباه القارئ الى ان المروي اللامرئي في هذه العينات ليس اكثر صعوبة من المدون المرئي، لأنه قائم على كيفية استخدام آلية التخييل في صياغة المادة المروية، ومن ثم تكييف منطوقها الشفاهي لهذه الاركولوجيا، لذلك فإن كانت افعال الرؤية (نراه/ نرى/ رأينا) دالة دلالة مجردة على العين، فان الصورة اللامرئية ترتد مع كل عبارة مروية لان تكون صورة مرئية، لاننا ازاء مروي مسموع، ولكنه مؤسطر باللامرئي، وإلاّ كيف يعير الضمايا نتوءات ام حدبات فوق اشجار البرغش؟.

اذن فما سر اشجار البرغش؟ ألم تكن (اشجار البرغش) اسطورة محفورة داخل ابنية مخفية من اللاوعي الشعبي؟

تلك هي (اشجار البرغش) غيوم رمادية حائمة فوق هامات اشجار الشيطان/ تلال مكومة كصخور/ اغصان حشرية/ سحابات لزجة/ اصوات صارخة مختنقة، فهل ستقود (فكرة النار) الى الخلاص منها؟.

ان (فكرة الغياب) مركز مدار المروي اللامرئي، أي غياب الفعل كحقيقة في مقابل حضور الصورة، وما يغنينا من هذه الفكرة حتى الآن: اتجاه حركة الحفر عبر طبقات المروي اللامرئي، وابنته المخفية في اللاوعي، ومن ثم كيفية التمثيل السردي لها، فماذا لو كانت (المدلولات لا مرئية) ؟ (٧).

يمكن القول ان المروي اللامرئي قائم على سرد دال على مدلولات لامرئية، ولكن هذا لا ينفي من ان تكون (المرئيات) نفسها في نهاية الامر، تتركز هي ايضاً على نواة من الغياب. (٨).

بهذه الطريقة يبحث وارد بدر السالم، عن المجهول/ المنسي/ المغفول عنه في طبقات مغمورة، وغير منظورة من الاهوار في اللاوعي (البرئ) ثم يفكك المروي (المسموع) منه، ويمزجه باللامرئي، حتى يستبني منه هذه الاركولوجيا الجديدة في القص.

وعلى نحو مفارق تماماً- تقوم فكرة الغياب في (مائيات/ المباهج والامال) على تطريس المدون المرئي، وعبر تقاطع بصري بين الرؤية واللمس، أي رؤية ولمس المنمنمة التاسعة والتسعين لمقامات الحريري، حتى يفرغ الواسطي من منمنمته المئة.

وقبل ان نتحرك عند خط التماس بين النص ونظيره- لابد من الفصل بين النص ومرجعيته لغرض اجرائي مؤقت.

ان المنمنمات (عبارة عن رسوم توضيحية، فهي تتداخل مع النص الموضح وتبدو جزءاً من الكتابة لا يفصله عنها اطار او أي فاصل يفرق بين النص والمنمنمة إلاّ نادراً) (١٠).

اما التعبير في هذه الرسوم، فقد (استخدم المُزوِّق الاصابع والعيون وحركة الاجسام كوسائل تعبير، وهي واضحة بشكل جلي للمشاهد، ودلالات الحركة، مفهومة له أيضاً بحيث دعيت بالعيون الناطقة والاصابع المتكلمة) (١١).

اذن منمنمات الواسطي عبارة عن كتابة منمنمة بالصور، تقوم فيها الاصابع والعيون بوظيفة اللوامس والمجسات، أي ان الاعضاء البشرية تعمل بالوكالة نيابة عن الاعضاء اللفظية، ولعل ما يعنينا من منمنمات الواسطي (حدود المخطوطة، تلك الحدود المفتوحة على اللامرئي) العبيد/ ص٩ ، فكيف اشتغلت اركولوجيا القص على ما وراء المرئي من هذا المدون المرئي؟.

قبل الاجابة- لا بد من الاشارة ثانية الى ان ما انتجته اركولوجيا القص من معرفة- هو بنية معرفية أيضاً، فما هو الامتياز المضاف لهذه المعرفة؟.

لقد قامت اركولوجيا القص بالربط بين الرؤية واللمس بواسطة النظر، وليس التأمل بصيغة استحضار الصور، لأن المدون (الرسومي/ المكتوب) حاضر في بعده القائم بين الرائي والملموس، ثم تقوم بتحريك اللوامس/ المجسات لاكتشاف اللامرئي من المصور المرئي، ومن هذه اللوامس (اليد) ونلاحظ بأنها عنصر مهيمن اكثر من العناصر الاخرى:

- امتدت يد بضّة نابضة بضراوة بهية ظاهرة بأبريق فضي مشغول.
- أمالت اليد ابريقها فانساب الماء.
- ولما تزل اليد ممدودة من خفيّة الهودج.
- فاغتم الواسطي لغياب اليد اكثر من اغتمامه لزوال الابريق.
- في مجال الذاكرة تنسخ بين يدي الواسطي خيوط حكاياتها. العبيد/ص١١،١٠

ولكن حركية النص لاتتوقف عند حدود التقاطع البصري بين النص ونظيره الموازي له، وانما يتمدد النص بدينامية هذه الحركة المفتوحة ماوراء المرئي لاحتواء التداخل البصري أيضاً مع نصوص رسومية اخرى:

- ان اللحظة الفاصلة بين لوحة (غويا)- اعدام الثوار بعد ان تنجز البنادق المستقيمة مهمتها، وبريق الحيات الؤلؤية تحت نظرات الواسطي.
- برزخ هيلامي تعيد كائناته اللاشعورية الصلة بانسان ما قبل التاريخ، انسان الذاكرة الطينية التي عمل (اخوان ميرو) على استثارتها والتعبير عنها بروح مرحة. العبيد/ ص١١ .

وتنفتح حركية النص اكثر على نصوص قولية:

- تضمين من كتاب [المواقف والمخاطبات] للنفري.

حتى يدفع النص بالمائيات الى لحظة الحرب لترتد الى لحظة عام ٦٠٠ق.م حتى تختزل الزمن المؤلم لعام ١٩٣٧ في اقليم الباسفك باسبانية، وصولاً الى (الجورنيكا) وتفاصيل اللحظة المريرة لها.

وما ينبغي ان نعنى به من هذه الاشارات، هو الكيفية التي تم فيها التقطيع والتجميع بين النصوص الرسومية والقولية والمعرفية في نص مركب تركيبة اركولوجية محضة. اذن نحن ازاء اركولوجيا تعددية للقص، لدرجة يختل مركز نظام النص بفعل تعدد مداراته النصية، غير ان (فكرة الغياب) بنية مهيمنة في هذه الاطراس، أي بمعنى ان المدون المرئي ينمو ويتشكل وفق أبنية سطحية مطرسنة بنصوص عميقة(غائبة) تظهر وتختفي بلوامس ومجسات اركولوجية.

ان نص (المباهج والامال) مائيات مفتوحة باركولوجيا القص على نصوص قولية/ رسموية – معرفية، وبهذه التعددية القائمة على التداخل النصوصي تتأسس جمالية القطيعة، ليس باستخدام النص كبنية اطارية للقص، وانما بكيفية تقطيع أو تكسير السياق المروي من المدون المرئي، ومن ثم كيفية تجميع اجزاءه بايصال انفصال العلاقات البنائية بينهما، وصولاً الى تخصيب المرئي باللامرئي من المدون .

بهذه الالية من الاشتغال لم يعد السرد يثمر قصاً، حتى القص لم يعد بنية مستقرة في النص، وانما هناك كتابة جديدة تحفر بآركولوجيا القص – مجرى جديداً في القصة العراقية.

وعلى نحو مغاير لمروي اللامرئي، والمدون المرئي– تتشكل نصوص(التنقيب في غرفة/ بكتريا المتاحف) لحسن كريم عاتي بحساسية اركولوجية جديدة في القص، بحيث تتبنى الشفرات المخفية ، ثم تنفك الى دلالات حافة.

في نص (التنقيب في غرفة) يتقاطع البحث بالحفر الجيولوجي بغية الوصول الى اول طبقة وقف عليها اساس الغرفة، وبداهة ان تختلف الطبقات الواحدة عن الاخرى:

 فخلقت كل طبقة لنفسها تاريخاً يضغط، بعنف، ودوام على ما سبقها، ويضغط بما تلاه من ثقل الطبقات اللاحقة. خطوط متعامدة/ص٥٢ .

وبقدر ماتشكل الطبقات هنا– طبقة جيولوجية من الارض، فهي طبقة معرفية من التاريخ، غير ان الدلالة التي يلتقطها النص ويبنيها بشفرة مخفية هي (فكرة المسكوت عنه) عبر طبقات مغمورة في التاريخ:

 جثم اسفلت جديد ثقيل فوق ما سبقه من اسفلت متآكل، يراد به اسكات المياه الجوفية من البوح/ خطوط متعامدة/ ص٢٢ .

 كاشفاً أمام الضوء تاريخ الطبقات التي تفترش السطح ويتيبس ببطء متخلصة من ضغط التي سبقتها، ومخففة من ضغطها على ما تحتها من طبقات سبقتها/ خطوط متعامدة/ ص٢٦ .

 وتتحرك اركولوجيا القص وفق رؤية قائمة على التوازي بين الطبقات التي تتراكم على الطريق مع مرور الزمن وهي تحكي تاريخ الشارع، وبين الحفر داخل غرفة موازية لهذا الطريق بحثاً عن اول طبقة وقف عليها أساس هذه الغرفة، أي كلما تراكمت طبقات الاسفلت على الطريق من الخارج كلما تتكشف الطبقات المغمورة في الغرفة من الداخل:

 تراكمت طبقة فوق طبقة، تحكي نمو الشارع/ خطوط متعامدة/ الصفحة نفسها.

 ترفع البلاطات (لتكشف تربة ندية، فاضحة بعض مستعمرات الصراصر التي تتحرك باتجاهات مختلفة) خطوط متعامدة/ ص٢٧ .

ان الغرفة والطريق، هما السطح والعمق، فالطريق سطح يظهر عليه جيل بدأ من اخر غزاة عصر التدهور، واول غزاة عصر التحضر، وقد مرت عليه غزوات، وتراكمت عليه طبقات ضاغطة، هذا اللامرئي يحمل بعداً مرئياً، اما الغرفة فعمق- هذا المرئي (يحوي قعراً ليس مرئياً بمعنى الشكل) (١١) ، لأن الرجل كلما كان يحفر طبقة من ارضية الغرفة، فإن هناك من يكسي الطريق بطبقة ضاغطة من الاسفلت، وهذه الاركولوجيا لاتنتج القص فقط، وانما تنتج المعرفة كبنية ناتجة عن قص الاثر بادوات المعرفة نفسها.

وتتركز اركولوجيا القص في نص (بكتريا المتاحف) على امكانية فهم حقبة من التاريخ من خلال ما ترسّب في هذه الحقبة من لقى ومسكوكات او اواني ومخطوطات تمثل تلك الحقبة، فماذا عن المدن التي تعرّضت في التاريخ للطوفان والطاعون معاً؟ وكيف اندثرت المخطوطات والاثار تحت الانقاض؟.

لقد تكدست اعداد كبيرة من توابيت الموتى في مخازن مصلحة الاثار، واختلطت مع صناديق المواد الاثارية التي تم استخراجها من تحت اسس البيوت والمباني المنهارة.

من هنا تفتح اركولوجيا القص- المجال الاكثر احساسية وحيوية في تشوف واكتشاف الطبقات المغمورة في تجاويف التاريخ المسكوت عنه.

ولانها طبقات غير منظورة، والنظر قد لايقع عليها، فقد اختارت اركولوجيا القص ان تتحرك لملئ الفجوات المنقوصة، والفراغات المنقوطة من تلك الحقبة التي تزامن فيها الطوفان مع الطاعون، فكيف اتخذت هذه الاركولوجيا شكل القص؟ اعني كيف سيكون شكل البحث الناجم عن هذه الاركولوجيا في القص؟

 لضمان عدم استخدام التوابيت لاحقاً في تهريب القطع الاثارية اضطررنا الى ختم التوابيت التي تم تفتيشها بالشمع الاحمر محفوراً عليه ختم المصلحة، والذي يستعمل كذلك في ختم الصناديق الخاصة بالمصلحة/ خطوط متعامدة/ ص٦٦.

 برغم ذلك فإن المخطوطة لم تسلم من التصحيف أو الطمس لبعض كلماتها أو التلف في بعض اوراقها/ خطوط متعامدة/ ص٦٧ .

 تم التعامل معها على انها تقارير خاصة برجال العسس ومن اتجاهين متضادين، فالتبست الاوراق، ولم تسلم من التلاعب/ خطوط متعامدة/ ص٦٧ .

ان بناء الشفرة، ومن ثم فك هذه الشفرة- تستدعي من القارئ اعادة بناء الشفرة، أي ان (سياسة التأويل) من اهم الاجوبة التي تطرحها اركولوجيا القص في نصوص: حسن كريم عاتي: (كالتصحيف/ الطمس/ التلف/ اللبس / التلاعب).

ان المعلومة / الوثيقة / التقرير/ المذكرة/ المخطوطة / الذاكرة المتوارثة / الطبقة الاركولوجية - تشكل مركز المدارات النصية لهذه النصوص، ولكن هذه المدارات- هي ادوات ما وراء نصية، أي مدارات جديدة قاطعة لسياق القص بأدوات جديدة من المعرفة.

- **احالات**

(١) وارد بدر السالم/ المعدان/ قصص/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد-١٩٩٥/ ينظر: المقدمة من ٧-١٣ .

(٢) المعدان/ مرجع سابق / ص٢ .

(٣) نشرت [المخطوطة رقم ٥٣٢] للؤي حمزة عباس في كتاب (المشهد الجديد في القصة العراقية) اصدار دار الامد/ ١٩٩٢ ثم نشرت ضمن مجموعته القصصية/ على دراجة في الليل/ دار ازمنة- عمان/ ط١/ ١٩٩٧ .

(٤) لؤي حمزة عباس/ العبيد/مرجع سابق.

(٥) حسن كريم عاتي/ خطوط متعامدة/ مرجع سابق.

(٦) المعدان/ مرجع سابق.

(٧) موريس ميرلو- بونتي/ المرئي واللامرئي/ اعد النص: كلود لوفور/ ترجمة د. سعاد محمد خضر/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط١/ ١٩٨٧/ ص١٩٤ .

(٨) مورين ميرلو بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص٢٠٧ .

(٩) د. حنا بقاعين/ كتابة الصورة/ مجلة المورد/ ع (١) لسنة ٢٠٠١/ ص٢١.

(١٠) د. حنا بقاعين/ كتابة الصورة/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(١١) موريس ميرلو بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص٢٢٢ .

الاحساس بـ (اللانـهاية)

الكتابة من غير مركز ولا نـهاية

عند تشتيت الانظمة الدلالية للغة، وتقطيع الحركة الخيطية للسرد بقصد موجه لتفكيك القص– ينكسر الاحساس بالزمن كتتابع، وبالسرد كتناوب ، مما ينفك المركز باللامركزية كبنية جديدة (هذه البنية هي النسق من غير مركز ولا نـهاية) (١).
وان كان الاحساس بـ (اللانـهاية) هو احساس بديمومة النسق المضاد لعوامل الاقفال، فان (العوامل المضادة للاقفال (...) تتبع من احساسنا باللاتوازن او اللاكمال) (٢).
من هنا اتجهت الكتابة الجديدة للقص في (ذر التماثل) لاسماعيل ابراهيم عبد (٣) و (رغوة المسافات) لسعدي عوض الزيدي (٤) و (من اجل تفكيك النقطة) لاسماعيل عيسى (٥) الى كسر الاتجاه الخطي لأفق (الاحساس باللانـهاية) (٦).
في هذه النصوص تشتغل الكتابة على تنثير اللغة بآلية التشتيت، وتشتيت حركية السرد بالفجوات والفراغات المنقوطة، والخطوط المائلة، والجمل المبدوءة بنقاط سود– كتقنية بصرية من جهة، والنحت، والاشتقاق، والجناس، والطباق، والترادف، والتكرار– كبنية تعبيرية من جهة اخرى.

في (ذر التماثل) لعب باللغة والشكل، فاللغة واسطة وكينونة، تتغاير فيها مواقع الكلمات، وبداهة ان تتغير بذلك الدلالات:

 فوّضوني ان ألم نسيج بكارتها [ألم بكارة انسجتها] ذر التماثل/ نص القريب اليك/

وتقطيع الجملة:

 والظل/ هامش

والهامش/ ذيل/ ذر التماثل/ نص (ترجيح بناء) ص٥٣ .

وتقطيع الجملة التي تنتهي بمفرده داخل مربع:

 فجر هامته/

نوع سلالته/

عمره البطئ/

فواعل عاملة تحفزه نحو ان يخطو / ذر التماثل/ نص (مسودة الفعل الآلي) ص٤٥.

استعمال الجملة المبدوءة بعلامة منقوطة:

 ● فجاجاً

● فجوة هديل في آخر الطابور

● فجوة ترتيل جهور/ ذر التماثل/ نص (دنس آخر) ص٣٤ .

استعمال الفراغات المنقوطة المبدوءة بنقاط سود:

 ....

● ..../ ذر التماثل/ نص (عنكبوت المنجم) ص٨، ١٠ .

ومن (ذر التماثل) وتماثل ذره البصري، نعود الى (بذر التماثل) وتماثل بذره الدلالي.

يشكل (بذر التماثل) المدار النصي الوحيد المرشد الى بنينة [المعانم الذرية] في هذه النصوص، وكأن (ذر التماثل) ينحل الى بنى ذرية أصغر فأصغر:

 من فارقته ثمود..

حالته تتابع نملي.. نمل احمر، أسود، أصفر.. حالته تتنميل ينمو حجماً ومركزاً.. وتلال التراب مختلة التكوين (حسب كثافة ولون التنمل) ../ ذر التماثل/ نص (بذر التماثل) ص ٦٥ .

ولابد من توجيه انتباه القارئ هنا الى النحت، والاشتقاق والمشترك اللفظي/

(نمل/ تنميل/ ينمو/ التنمل)

وعند [نشر/ نثر] بذر التماثل، نلاحظ بأن القصد الموجّه لهذا البذار يأخذ نسقين متداخلين، يمكن الفصل بينهما لغرض اجرائي:

- ذاتي/ وفيه احالة الى الكلمات.
- دلالي/ وفيه احالة الى المدلولات.

ويمكن معاينة هذين النسقين المتداخلين في العينات الاتية:

 انثر الاعماق/ ذر التماثل/ ص٦٥ .

 ان ابعثر قيمي/ ذر التماثل/ ص ٦٦ .

 انثيالات الهم على الحروف/ ص ٦٧ .

 اسجل/ الارقام.. الاماني.. الخيبات.. الموارد.

 أسجل التعطيل، التضليل، الافتراءات، الذرائق، النجوى، التخمل، الاطفاف، ذر التماثل، ص٦٨ .

وما يعنينا هنا- هل (بذر التماثل) هو الوجه الآخر من (ذر التماثل)؟ ام ان الوجهين مثماثلان؟.

ان [ذر التماثل/ بذر التماثل] عبارة عن حيوات نصوصية تنفك الى كائنات لغوية وبصرية لها قابلية الانشطار الدلالي والانتشار الذري.

وضمن هذه النصوصية يندرج نص (من اجل تفكيك النقطة) لاسماعيل عيسى، ولعل (اللاحدث) من اهم سمات هذا النص.

وعلى الرغم من انطلاق النص من [النقطة] كمركز، فان هذه النقطة تنفك الى نقاط متعددة بصيغة الانشطار (التشتيت)، لهذا ليس ثمة حركة خيطية تشد الاحساس بالنقطة كنهاية، وبذلك فهو نص بلا مركز ولا نهاية:

 وحدي لي هذا الكلام، ومن حقي ان (افككه) و(أفله) اشتته أو(أمليه) أحققه أو(أخليه)

بهذا القصد المبيت يوجه القارئ نحو تفكيك (النقطة- المركز) كغاية قائمة بذاتها، ولكن ليس لذاتها، وذلك باللعب على الشكل البصري المفتوح على الجمل المبدوة بالنقاط السود (المفردة/ المزدوجة) من جهة و(استكرار) مفردة (النقطة/ النقاط) بأنساق مختلفة، ليس لترسيخ (معنى النقطة) بدلالات حافة، وانما لتشتيت (نقطة المعنى) باتجاهات مختلفة لبعثرة الاشياء:

- النقطة المبتدى
- النقطة الكلمات المنقطة
- نقاط فارغة، نقاط للحراسة، نقاط مراقبة
- نقاط للاشارة، نقاط للصفة.
- النقطة في اخر السطر حكمة ادم الساذجة/ الاديب المعاصر/ ص٦١ .

ان النقطة هنا تريد ان تؤالف بين الاشياء على تنوعها بين الواقع وما وراء الواقع، كان يتساوى فيها (الاسفل مع الاعلى/ الداخل مع الخارج/ الذات مع العالم) ولكن ليس بالمعنى الذي جاء به البيان السوريالي الثاني لأندرين بريتون (النقطة العليا) وكيف تنحل فيها التناقضات، حتى يذوب فيها المتناهي ويتلاشى فيها اللامتناهي.

ويعترف الكاتب ذاته بهذا التبعثر بجملة مبدوءة بالنقطة/ العلامة:

- ● اما الراوي الذي اراه الآن يجاهد في تفكيك النقطة، فانه يقول كلاماً مبعثراً لهذا فان اول جملة يبدأ بها النص- تختزل فكرة الانتشار (التشتيت):
- ... وحام حولي الكلام، فدوخني فمي، وصرخ الاخر، عدوي الحائط.

من هنا يؤسس النص جماليته في تفكيك النقطة بآلية التشتيت، أي بمعنى تفكيك (نظام المركز) باللانظام، فهل يعني ذلك (ان الاشياء- كما رآها- الان روب جرييه – ليست في نظام نهائي على الاطلاق) ؟.

وان كان (ذر التماثل) واعني به (بذر التماثل) و(من اجل تفكيك النقطة) يتجهان بقصد موجه نحو تشتيت أنظمة الدلالة، وتفتيت الحدث بـ (اللاحدث) باستخدام اللغة كواسطة وكينونة لنثرنة، اللغة، وبعثرة الاشياء، فان (رغوة المسافات) لسعدي عوض الزيدي أس

مضمر بهذا الاشتغال، ليس لأنها متقدمة عليهما، وانما لانها تركت بصمة واضحة، وقد كان لفيصل ابراهيم كاظم أثراً اوضح لهذه البصمة، لأن فيصل ابراهيم كاظم لم يكتف بهذه البصمة، وانما زاد عليها بخروجه شبه الكلي منها وعليها في نصوصه الجديدة (كما سنلاحظ ذلك في سياق اخر).

وقد استحكمت هذه البصمة بسعدي عوض الزيدي، حتى في مختبره الثاني (وداعاً ايتها السنة القادمة) (٧) ولم يستطيع ان يتحرر منها رغم انه تمرد عليها بقوة وعنف، ولكن (رغوة المسافات) تبقى مع (استشعارات القلب) وثيقة فعلاً لمدى قصصي جديد حقق حيازة جديدة في كيفية توليد الافعال بحيوات تعبيرية جديدة في اللغة.

ولعل اقصى درجات نثرنة اللغة، كانت تنتشر على ارضية نص (كانت الفردوس) وهي ارضية شبيهة بـ (رمال متحركة) لا مركز لها ولا نهاية:

 البدايات محور الاستفهام.

 البدايات ورم موجع.

 بكائـ .. يات .. ! لا تكمل أرجوك.

 أيها السيد خذ حذرك من هذا الذي يتلفن الان الى (لا احد) رغوة المسافات/ ص٥ .

 معاً يستريحان على المساحات الصفر، يحاول مسك خصلات الشعر، يمزجها بالرمل، مزجاً او فوران اللذة وعند انزلاق عصافير اللذة نحو ورق التين، ينزلق الرمل هو الاخر فوق سيقان تلتمع معها الاغنية وتغوص جوف الفردوس، خصوصاً انها لا تتنازع نحو (المطلق اللغوي) في (بذر التماثل) واعني به (ذر الماثل) والمطلق الانتشاري في (تفكيك النقطة) لانها لاتشتغل على (سيادة الدال) بقصدية موجهة، وانما تتشبث بالمدلول القصصي على الرغم من التنثير العالي الذي يتعرض له القص، حتى ينفك المركز، وينكسر مبدأ الاحساس بالنهاية:

 أتذكر بعد ان اخذني الظمأ واحاطتني الرمال من كل جانب، توسلت كل الطرق من اجل الا يدفن جسدي فيه بقدر ماكوّنت دائرة من بقايا سرف الدبابات المنفلتة

والاطارات المنزوعة اثر معركة ما، كونت الدائرة املاً في مصد صغير للرمل، هكذا استدعيت فيّ قوة ذلك الرجل الاول– سلفي / رغوة المسافات/ ص٨ .

 ولكن غالباً ما يعود الى نثرنة القص، ولضرورة اجرائية مؤقتة – سنقوم بتجزئة (مقطع واحد) الى الفقرات الاتية:

 بدأت أنبش الرمل داخل الدائرة توقاً لموت مختار لاضياعاً وسط العصف الرملي الهائل.

 عند أول طبقة رملية كانت بقايا خيمة مندثرة.. حسناً، طفرت من فمي، انتشلتها، أعانتني كثيراً، في الخاتمة منحت نفسها مطواعة إلي.

 الذي اعرفه اني في حومة اجتياح لذيذ، انهمر النهر متدفقاً، تصلصل في مجراه الحصى.. كيف انقذت لذتي من الغوص فيه وبقيت شاخصاً ناظري نحو الانزياحات العديدة في مجراه/ رغوة المسافات/ ص٨ .

بعد هذا اللعب باللغة، والشكل المفتوح، وتشتيت الانظمة الدلالية تتحول النصوصية في ذر التماثل الذري، والتفكيك النقطوي، وتنثير القصصي الى نسق من غير مركز ولانهاية، أي بمعنى ينكسر [الاحساس باللانهاية] فعلاً.

- **احالات**

(١) رولان بارت/ هسهسة اللغة/ ترجمة: منذر العياشي/ مركز الانماء الحضاري/ حلب/ ط١/ ١٩٩٩/ ص٩ .

(٢) سوزان لوهافر/ الاعتراف بالقصة القصيرة/ ترجمة: محمد نجيب لفتة/ مراجعة: د. عزيز حمزة/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٠/ ص٦٣ .

(٣) اسماعيل ابراهيم عبد/ ذر التماثل/ مرجع سابق.

(٤) سعدي عوض الزيدي/ رغوة المسافات/ قصص قصيرة/ مكتب شموس/ بغداد/ ١٩٩٦.

(٥) مجلة الاديب المعاصر/ ع (٤٧) شتاء/ ١٩٩٥ .

(٦)   البروفسور فرانك كرمود/ الاحساس بالنهاية/ دراسات في نظرية القصة/ ترجمة: عناد عزوان اسماعيل وجعفر صادق الخيلي/ منشورات وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد ١٩٧٩.

(٧)   سعدي عوض الزيدي/ وداعاً ايتها السنة القادمة/ مرجع سابق.

انتصاص القص

الحساسية المغايرة لطبيعة القص

لعل ما تحقق من انزياحات جديدة في الكتابة القصصية – بحاجة الى فهومات جديدة ايضاً، وخاصة اذا كانت هذه الانزياحات– بمثابة انحرافات (حادة / قاطعة) بالنسبة الى معايير معينة في كتابة القص، وبقدر ما في هذه الانزياحات من انتهاك للحدود او خرق للسنن، فهي كسر لنمط بصيغة التأسيس لنمط جديد، ولكن ليس بصيغة الابتداء من جديد.

ان نصوص (استشعارات القلب) والنصوص اللاحقة– المتقدمة عليها لفيصل ابراهيم كاظم (١) و(المطر وغبار الخيول) لنزار عبد الستار (٢) و(موناليزا .. عاقر!) ليعرب السالم (٣) إنبنت على قطيعة جديدة صادمة للوعي القصصي القائم، ليس لأنها تنحرف بنزعة مغايرة ومتمردة على قوانين عمل القص فقط، وانما تحاول تأسيس منظومة (معرفية/ قصصية) يمكن الاصطلاح عليها بـ (منظومة الانتصاص القصصي).

وتقوم هذه المنظومة على كيفية كتابة القص بادبية النص، لأن النص يمنح القص امكانات جديدة من الانفتاح، كالانفتاح اللغوي والدلالي الطيفي في (استشعارات القلب) وخاصة النصوص اللاحقة لها، والانفتاح ماوراء السرد بسردية ضمنية تعددية في (المطر وغبار الخيول) والانفتاح على المدارات النصية بوصفها ادوات ما وراء القص في (موناليزا.. عاقر!).

ان الانتصاص القصصي في هذه النصوص قائم على نوعين من الانزياح:

- انزياح حركي- والذي يتبده كانقطاع في الزمان أو قفزة في المبادهة.
- انزياح سياقي- للاسلوب، ويتبدى كشذوذ دلالي، استناداً الى تصادم السياقات (٤).

وما انتجته هذه الانزياحات عن حركية السرد الخيطية أو سياقية القيم المعيارية – عبارة عن بنى مختلفة تمثل قطيعة حادة، فـ (استشعارات القلب) قامت باحداث انكسارات (قوية عميقة) في الافق القصصي، لدرجة تصل في النصوص اللاحقة الى مستوى قطع السياق بالتخلي عن معيارية القص، والامتداد بسياق اخر، وذلك بتفعيل حيوات اللغة، وتنويع الطيف الدلالي.

اما نصوص (المطر وغبار الخيول/ الحاقا بسيرته المعدلة/ شجرة الدندان) فتقوم بتحويل القص الى خطاب غير مسرود، وكأنه قد (حان الوقت للتفكير بأكثر من احتمالية ان يكون الحدث مختلفاً عن السرد) ولكن ماذا يحصل لو فكرنا بهذا الاختلاف كحقيقة؟. (٥).

ومن هنا يحتاج القص من ادبية النص امكانية تكييف منطوق الواقعة السيمائية بتفكيك شفراتها المستورة وفق سياق تدور فيه الهوامش حول مركز(آركولوجي) يتحكم فيه التمفصل اللساني:

(دحق داقلك) لازاحة المدون الشفاهي.

وبهذا يتجه الانتصاص القصصي نحو تحيين الملحمي الميثولوجي بجمالية جديدة، ولكن القص هنا يتمسك بخيط سردي منظم للواقعة السيمائية المفككة بقصدية موجهة، ان هذا الخيط دقيق مرهف غير منظور، لدرجة قد لا يمسك به المتلقي بسهولة.

وان كانت (فنية التشظي) من أهم سمات الكتابة الجديدة للقص في كيفية تشظية افعال اللغة في (استشعارات القلب) وتشظية الابنية الملحمية الميثولوجية الحقيقية و(الملفقة) منها في (المطر وغبار الخيول) فان (مونااليزا.. عاقر) تؤسس لقطيعة جديدة أيضاً لجمالية التشظي والانتشار في كيفية تفجير بؤرة السرد برمتها بانتصاص قصصي يجمع بين النظام الصارم، والفوضى المدمرة.

إن أحد الموجهات القرائية لنص (يوسلوموز– ٤٢٠) فقرة لآدغار ألن بو، تقول عن هذه القصة: (انها سلوك انساني مبني على تجريدات لا يلتقطها القارئ المعتاد على عدم الايمان بما يقع تحت لمسه) مونااليزا.. عاقر/ ص١٤ .

نعم، اللمس مركز الحواس، ولكن كيف تتراسل الحواس في هذا اللعب الحر من التجريدات؟ وخاصة انها تجريدات ناتجة عن تشظيات وانتشارات تأخذ فيض المعنى، ومن ثمتدفعه نحو السيولة اللغوية .

ولغرض المعاينة النصية، نقترح فهومات موازية لهذه القطيعة الناجمة عن الانزياحات الحركية والسياقية– ابتداءاً من تفجير اللغة ومروراً بتشظية الحدث، وانتهاءاً بتفكيك المروي شفاهياً الى خطاب احتفالي.

تقوم (استشعارات القلب) باستنطاق درامي لافعال السرد، ولكن ليس بطريقة تصريف الافعال واشتقاقها، وانما بكيفية تحويل البنى الفعلية الساكنة الى بنى دلالية متحركة، أي بمعنى ان الافعال تنزاح عن سياقها الوظيفي في تمثيل المعنى، ولم تعد تؤدي وظائفها اللغوية كأفعال دالة على زمان او حدث، وانما ثمة استراتيجية جديدة في توليد الاطياف السردية لمعاني الافعال خارج حدودها المعجمية أو القاموسية.

ان (لائحة افعال السرد) (٦) هو النص الذي يشكل المدخل الطبيعي الى استشعار الاطياف الدلالية الحافة لدراما الانكسار، ولكن أي انكسار هو المقصود؟ أهو انكسار فاعلية الفعل (قول ما لم يقله) الفعل المنكسر؟.

وما يغنينا من (لائحة افعال السرد) هو روح الفعل التي تشكل حفرة الجسد، لأن الفعل يمثل نواة الجملة (**The Core of the Sentence**) ومحور الجملة، ومركز التركيب فيها، لأنه (العقدة المركزية أو هو عقدة العقد في شجرة التركيب) (٧).

ولكن (لائحة افعال السرد) لا تكتفي بالفعل كنواة مركزية، وانما تنشطر فيها النواة الفعلية الى مجارات متعاكسة، ومتصادمة، مما يولد منها افعال جديدة، هذه الافعال تنشطر بدورها الى بنيات ذرية، وبهذه الانشطارات تتحول الافعال الى حالات متغيرة متبدلة بفعل التناسل والدوران حول المعنى بوصفه مركز مدار الاطياف الدلالية أو الدلالات

الطيفية الحافة، لهذا لم تقم (استشعارات القلب) بالتلاعب المجرد بالافعال كالنحت والاشتقاق، وانما الافعال هنا لا تعدو ان تكون أبنية ظاهرة لدلالات مستترة:

 ثمة ما يحدث ملفوفاً بكيس، واضحاً وضوح ملامحنا

 ثمة / انكسارات/ لا تعطي سوى المزيد من الحيرة، وهكذا يظل/ انكسر عصياً على الانفلات خارج لوائح السر، وبقدر تعلق الامر بالتشظي أو الاستكانة أو الخفوت تنفتح جمجمة لتطل على آخر/ كسرة من شظايا الانكسار/ استشعارات القلب/ ص٣٥.

اذن على الرغم من ان (انكسر) فعل مستور بقضية [مطرسنة] فان ما ينبغي الانتباه اليه هو هذه الجمالية الناتجة عن قطع السياق بكسر النمط المألوف في كتابة القص بما وراء القص، وبهذه الكيفية في تفجير افعال السرد، تؤرخ هذه الكيفية لبدء القطيعة بـ (فنية التشظي) بوصفها من أهم جماليات هذه القطيعة.

ولكن القاص لم يكتفِ بتفجير أفعال السرد القصصي من منطقة ما وراء اللغة، وانما دفع بالقطيعة الجديدة في نصوصه اللاحقة الى مدى اخر من الانتصاص القصصي، فما مدى هذه القطيعة؟.

ان نصوص (الجلوس على مستقيم الكلام/ من اجل اكتمال المتحف/ مطارحة عند باب النديم/ القنوط يفتح الغزل) تكسر واقعية السرد بجمالية [الميتا – سرد] لأن هذه النصوص لاتشتغل على (افعال السرد) وانما تشتغل على قواعد اللغة كنظام اشاري تتراسل فيه الحواس والاشياء المحيطة بها بوعي مالايرى كبديل عن الوعي بالرؤية، عبر صور لامرئية مشحونة بحيوات فعلية مكررة لا تنسخ ذاتها:

 تساقط فم الكابوس من فمي، وتساقط من فم الكابوس صوتي، وانسلخت حدقات عيونه وهو يتابع اسنانه تركض امامه لامعة مثل محارات هاربة.

 كنت/ اكمل/ فراغي المعد في متحف النقصان/ (٨).

بهذه الطريقة تتم صيرورة الاكتمال الناقص للذات، كأن (الدخول الى الذات يشبه تماماً الخروج منها) (٩)

ان استخدام اللغة بهذه الطريقة – لا يتم خارج انتصاص القص، وانما بهذا الانتصاص تخرق فواعل اللغة تخوم النمطي والعادي بانحراف مقصود، وقد يصل هذا الانحراف الى مستوى التلاعب بين الاشارات كأبنية دلالية، والدلالات كأبنية اشارية:

 ما معنى ان تتركني بحيرة هذا التجريد المر الخاوي من علامات الاشارة (مستقيم الكلام.. قوة الجملة.. رهط المفارز أو الفوارز.. والاعمدة والتنقيط والتقطيع و.. و.. و.. نسيج العنكبوت) (١٠).

ان نص (الجلوس على مستقيم الكلام) يؤسس لحيوات جديدة من السرد الدال على سرد آخر، هذا السرد الاخر هو مدلول عليه:

 تهلل وجهه برغبة الكلام، واشتعلت حنجرتها بزفير العتاب، اضرب الراح بالراح، وألطم الجسد بعلامات السؤال) (١١).

 واذ تجلس قوائم عنكبوت بكامل رغبتها على مسافة مستقيمة بين نقطتين، فهل يستأنس اللسان قوس الدائرة وصولاً لمستقيم الكلام، مستقيم الروح) (١٢).

ان انحراف اللغة هنا عن معيار، لا يعني خرق (أمن اللبس) بقدر ما يعني (هسهسة) ناجمة عن شقشقة تمثيل المعنى نفسه. (١٣).

وان كان فيصل ابراهيم كاظم قد كسر منطقية السرد بلغة صادمة للذائقة والوعي القصصي السائد، فان نزار عبد الستار – كسر نظام السرد بخطاب ملحمي احتفالي، هذا على الرغم من ان المروي شفاهياً يشكل مركز مدار هذا الخطاب بتناصاته الفولكلورية و الميثولوجية.

ولابد من توجيه انتباه القارئ الى ان نزار عبد الستار تلقف اهم شفرات (انتصاص النص القصصي) من القاص الراحل محمود جنداري بوعي مستوعب له، فماذا يعني محمود جنداري بـ(الانتصاص الحقيقي من النص الادبي)؟.

ان انتصاص النص القصصي (يعني تفكيك النص والبحث عن مرجعية كل معلومة أو محور أو خيط فيها) (١٤) لهذا استجابت النصوص القصصية لـ (عصر المدن) أو (مصاطب الالهة) لـ (متغيرات العالم) وذلك بـ (بتشغيل المفاصل المعطلة في التاريخ

وفي اللغة والرؤيا والسرد) (١٥) فماذا اختارت نصوص نزار عبد الستار من هذه المفاصل المعطلة؟ ومن ثم كيف اشتغلت عليها؟

في (المطر وغبار الخيول) (١٦) يتعدد النص حتى تختل قيم المركز، ويتفكك نظام السرد حتى تنهار الحدود الفاصلة بين القص والنص بجنون الفكرة، وسيل اللغة الجارف، وهو يحتفر له مجرى عنيفاً في المروي شفاهياً، بحيث تتحاين أو تتعاصر أزمنة وامكنة وشخصيات واحداث مختلفة، منها ما هو حقيقي، ومنها ما هو (ملفق) ، وذلك باستخدام اكثر المفارقات توتراً للاضداد:

 شاخت مفاتنك يا نينوى فأنا ابن لك ما يعمر، لان خرابك حريتي وملكي القادم/ المطر وغبار الخيول/ ص٣٦ .

 كذلك المفارقة المبنية على(مبدأ التضاد العالي) التي تنطلق من (ان العالم الخارجي مفرط في التعقيد، فاقد لانسانيته ويدفع الى التغريب) (١٧).

 فسيدهم الصالح لم يحارب لأن ليس للملوك قبل موته تيجان تغير الرؤوس ولا تتغير.

 دون ان يعرف أين تقع المعابد الجديدة، ولا لماذا بنيت القصور فوق تلال القبور؟.

 الملك الذي لا يعرف مدينته بعد الترميم لا يستحق احترام الخيول. المطر وغبار الخيول/ ص٢٩، ٣٠ او المفارقة بين السخرية والمرارة:

 (كان الملك المغترب) نركَال على يمينه، وأود على يساره، كانت رائحة البول تفوح من المكان./ المطر وغبار الخيول/ ص٣٤ .

وان كان نص (المطر وغبار الخيول) يبدأ بعبارة (خيّل له) المطر وغبار الخيول/ ص٢٩ فان المتخيل قد حدد شكل النص، فكان الشكل امتداداً لرؤية مفتوحة على مستويات متداخلة من الازمنة والوقائع، ثم ينكسر المتخيل المروي شفاهياً بالواقع:

 أخذ الموكب يشق طريقه بصعوبة نحو الجسر، تزاحمه السيارات الصغيرة.

 كانت نظرة خاطفة، إلاّ انها اخبرته ان الملك الذي بحث عن المدن التي لم يحرقها أجداده ضيع خيوله في البحث عن نينوى./ المطر وغبار الخيول/ ص٣٩ .

لهذا يقوم نص (المطر وغبار الخيول) بتفكيك المروي شفاهياً بصيغة يتعارض فيها السرد مع الحدث، وذلك بتأسيس الخطاب من جهة، وفكه من جهة اخرى.

ان جمالية هذا النص ناتجة عن نوع من القطيعة القائمة على كسر(القصة بالخطاب) ، وبالعكس، فإن كان الخطاب لا يساوي القصة (١٨) فإن السرد هنا قصة، والقصة خطاب، لذلك فالكيفية التي قدّم فيها نزار عبد الستار (القصة / الخطاب) كيفية متغايرة لطبيعة البنية الواقعية/ الملحمية لمحمود جنداري في (عصر المدن) لأنها لا تكتفي بمزج الواقعي بالملحمي في بنية واحدة، وانما تقوم بفك المروي شفاهياً الى اواليائه، ثم تستبني من هذه الاواليات نظيراً موازياً له، وان تتداخل أحياناً معه.

ولعل نص (الحاقاً بسيرته المعدلة) يتضمن هذه الكيفية بتفجير القص بخطاب ملحمي باستثمار بعض ادوات ماوراء القص من تقطيع وتجميع لشتى الازمنة والامكنة والوقائع.

ان (دحق اقلك) هذه العبارة تتحول من فعل الى اسم وسمة وواقعة، وكائن وكينونة، وذات، وتاريخ.

ذلك هو(دحق اقلك) مخلوق حقيقي/ غرائبي/ اسطوري/ ميثولوجي، هكذا تنبثق الحقائق والاكاذيب من فم السارد، حيث الشك في صحة وثائق الطوفان (أربعون ليلة وليلة) مخطوطات عربايا/ العجائب الخارجة من قرون الفراغ/ الاعترافات الخطية/ غير ان الحقيقة الاكيدة في تحولات (دحق اخلك) في قفصه الحديدي عبر دورة الطبيعة/ التاريخ في صعوده وهبوطه:

 ان عمال التاريخ أجبروا على (كتابة اعترافات خطية تقول بأن (دحق اقلك) هو محض خرافة افرنجية)/ المطر وغبار الخيول/ ص٤٤ فهل كان (دحق اقلك) بكل ما ينطوي عليه من موروث (شعبي/ ميثولوجي) مجرد خرافة فعلاً؟.

اني اشك في ذلك. لان الرواي المقنع الكلي المعرفة قد خلط علينا الحقائق الواضحة بالمجازات الكاذبة.

اما (موناليزا.. عاقر) ليعرب السالم، فهي اكثر إنتصاصاً للقص من حيث تخصيب القص بجماليات التناص/ الشكل المفتوح / التشظي / التشتيت ، وأكثر مغامرة في

الدخول الى ماوراء القص، ولكن تخصيب القصة بجماليات الكتابة الجديدة للقص عنده خاضع لسيادة الدال ، واللعب الحر.

وان كان نص (موناليزا.. عاقر) (١٩) قد انبنى على تناص واضح بين الموناليزا (المرأة في اللوحة) والمرأة (العاقر المقعدة في الغرفة) بوعي متداخل/ متماه بينهما، فإن نص (يوسلوموز-٢٤٠) (٢٠) انبنى على (فنية التشظي) وتشتيت الحدث، وعلى الرغم من ان (موناليزا .. عاقر) اشتغل على آلية البتر والقطع، ومن ثم الربط والجمع من حيث البنية السطحية، فأن اجزاءه أكثر تماسكاً من حيث البنية العميقة.

ويمكن اختزال التناص في (موناليزا .. عاقر) الى مستويين:

- خارجي: ويمثل المراة العاقر قبل ان تمتزج مع الموناليزا (اللوحة):

- أنجبت توأمان سياميان .. رؤى وحلم
- ساكتشف السر؟ سأدخل اللوحة/ موناليزا../ ص٦ .

- داخلي: ويمثل المرأة العاقر بعد ان تمتزج مع الموناليزا (اللوحة):

- فأنا امتزج من خلال رؤاي/ موناليزا../ ص٨ .
- أحسست بحدوث تغيرات في أمزجة الالوان وكأنها تريد، ان تقذف بي خارج أبعادها. وحصل. سقطت من الصورة.. على/ موناليزا../ ص١٢ .

ثم تنهار فكرة التماهي لحظة اكتشاف سر ابتسامة الموناليزا:

- حمقاء تلك الموناليزا، وقد اكتشفت/ اكتشفتم سرها.. انها عاقر.. عاقر..

وذلك هو سبب ابتسامتها.

- دهشت اكثر، ارتعبت، لم تكن هناك لوحة على الحائط، هناك فقط ارجوحة نفد بصاقها، وحبل متدل، وأمراة تقبع في كرسيها تبكي.. وتبكي فقط/ موناليزا../ ص١٣ .

وتنبني فكرة التناص هنا على مبدأ المفارقة في كيفية بناء الوهم وهدمه، وذلك امتياز مضاف لفكرة التناص.

وان كان نص (موناليزا.. عاقر) تلاعب بمنطق السرد، وتسلسل الاحداث، فان نص (يوسلموز-٤٢٠) إختار التشظي/ التشتيت كآلية اشتغال في انتصاص القص، لهذا لم

يكتف النص بتقطيع الحروف، وانما يقوم مقطع رقم (سبعة) بتركيز/ تبئير دلالة التشظي بالفراغ المنقوط تجسيداً للسطوح المشتتة بوصفها بنى ناجمة عن تشظيات الحرب، غير ان التشظي والتشتيت هنا خاضع الى اللعب الحر على الرغم من القصدية الموجهة له.

ولابد من توجيه انتباه القارئ الى ان التشظي والانتشار- كمفردة (تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها) وقد يأخذ التشظي عند دريدا (فيضان المعنى وتفسخه، أي فائض المعنى وزيادته المفرطة) (٢١).

اذن – التشظي/ التشتيت في نص (يوسلوموز-٤٢٠) أيعني فيضان المعنى أم فائض المعنى؟ أهو قائم على سيادة الدال أم على (اعتباطية الدال) ؟

قبل لحظة الحمل بالاجابة، لابد من الانتباه ايضاً الى ان يعرب السالم قد تلقف شفرة التشظي والانتشار من جماليات الحرب في بلادنا، هذا على الرغم من ان التشظي/ الانتشار بمعنى التشتيت من السمات القارة في طروحات ما بعد الحداثة، ولكن يعرب السالم تلقف هذه الشفرة بحساسية مرهفة/ يقظة/ واعية بصناعة الموت/ وصناعة الجوع/ وصناعة الفايروس من الحرب خاصة، لهذا يرتبط التجزيء والتجميع لـ (ديموزي) بوصفه مصدر الفايروسات فعلاً؟ اذن ألم يكن هذا التحريف مقصوداً بذاته وليس لذاته؟ أي بمعنى ألم يكن التحريف/ التشويه من جماليات الحرب ؟ .

وما يعنينا هنا – ان التشظي/ التشتيت من أهم جماليات القطيعة التي أحدثها القص الجديد في سياق القصة العراقية.

ولفهم جمالية هذه القطيعة، لابد من اختزال المعاني النصية باستخراج اهم ما في النص من ومضات نصيّة [مبأرة] :

- (فاء) فوضى

(حاء) حرب

(طاء) طفل

- ديموزي أول شهيد في وادي الرافدين، تموز، هكذا أخبرتنا الحكيمات الطينيات.
- يوسلوموز من جسد ديموزي.

 لن ينسحب.. دينوزي فمن تشظيه ستتوالد الفايروسات/ مونااليزا../ ص١٦.
 عام ٤٢٠ .
 زمن مقيت.
 بداية التشظي/ ص ٢٠ .
 يوسلوموز نثر لقاحه الفايروسي من اجل السلام/ موناليزا.
 السطوح الـ – م– ش– ت– ت – ة / موناليزا عاقر/ص م/١٦/١٧/١٨/١٩/٢٠/٢٢
من هنا نعود الى اول جملة من (الموجِّه القرائي) والملصقة بطريقة (الكولاج) بعبارة (ألن أغادر بو):
 (ليست هذه بالقصة). موناليزا .. عاقر/ ص١٤ .
بهذا الاعتراف، يجب الاعتراف بان هذه القطيعة نتاج حساسية مفرطة في كيفية تهشيم كل ما يمت للقصة بصلة باستخدام التشظي والتشتيت لتبديد (بنية السواد المطبوعة) بآليات التنثير/ التوزيع/ التقطيع/ التفكيك / التجزئ وصولاً الى تجميع جسد النص المشتت بطريقة غير منطقية، لماذا؟ أو ماذا يعني ذلك؟.
ان يعرب السالم في هذا الانتصاص القصصي– أدخل التشظي والتشتيت في كتابة القص، وانتقل بالقص الى حافة خطرة : أي كيف سيكون شكل القصة في المستقبل؟
تلك هي احدى الاحتمالات المؤجلة أو الاجوبة التي تطرحها الكتابة الجديدة.

- **إحالات**

(١) فيصل ابراهيم كاظم/ استشعارات نهايات القلب/ مرجع سابق.
(٢) نزار عبد الستار/ المطر وغبار الخيول/ مرجع سابق.
(٣) يعرب السالم/ موناليزا.. عاقر/ مرجع سابق.
(٤) عدنان بن ذريل/ النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق/ منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ١٩٨٩/ ص٢٧ .

(٥) القص والخطاب وفلسفة الحدث/ ترجمة: علاء العبادي/ مجلة الثقافة الاجنبية/ ع (١) لسنة ١٩٩٨/ ص٩٧ .

(٦) استشعارات القلب/ مرجع سابق.

(٧) ينظر: د. غالب فاضل المطلبي ود. حسن عبد الغني الاسدي/ المفهوم التكويني للعامل النحوي عند سيبوية/ مجلة المورد/ ع (٣) ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م/ ص١٢ .

وترجع هذه الفكرة كما يقول الباحثان الى العالم اللغوي الفرنسي تسنير الذي (اعتبر الفعل المصرّف محور الجملة، ومركز التركيب فيها، المتحكم في عناصرها الاساسية، به يبدأ التحليل واليه يرجع تحديد العناصر التي ترد من الفعل في الجملة عدداً ونوعاً، وهو العقدة المركزية أو هو عقدة العقد في شجرة التركيب).

ولمزيد من التفصيل ينظر أيضاً: مدخل الى دراسة الجملة العربية ٦٤٠/ د. محمد أحمد نحلة/ دار النهضة العربية/ بيروت/ ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

(٨) فيصل ابراهيم كاظم/ نص: من أجل اكتمال المتحف/ جريدة العراق بتاريخ ٢٠٠٠/٤/٢٩ .

(٩) موريس ميرلو- بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص٦٨ .

(١٠) فيصل ابراهيم كاظم/ نص: الجلوس على مستقيم الكلام/ جريدة العراق بتاريخ ٢٠٠١/٣/٢ .

(١١) الجلوس على مستقيم الكلام/ مرجع سابق.

(١٢) الجلوس على مستقيم الكلام/ مرجع سابق.

(١٣) رولان بارت/ هسهسة اللغة/ مرجع سابق/ ص٩٩ .

(١٤) محمود جنداري/ دخان العصور متبوع بقاطرة جنداري/ حوار/ مرجع سابق/ ص ٦ .

(١٥) محمود جنداري/ مرجع سابق/ ص٤ .

(١٦) نزار عبد الستار/ المطر وغبار الخيول/ مرجع سابق .

(١٧) د. سي. ميوبك/المفارقة وصفاتها/ موسوعة المصطلح النقدي/ ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد/ ط١/ ١٩٨٧/ ص١٠٥ .

(١٨) القص والخطاب وفلسفة الحدث/ مرجع سابق/ ص ٩٣ .

(١٩) يعرب السالم/ موناليزا عاقر/ مرجع سابق.

(٢٠) يعرب السالم/ موناليزا.. عاقر/ مرجع سابق.

(٢١) د. مجان الرويلي/ د. سعد البازعي/ دليل الناقد الادبي/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط٢/ ٢٠٠٠/ ص٦٦ .

فنتازيا القص

قص ماوراء الواقعية

لماذا إتجه القص الى ماوراء الواقعية ؟ هل لأن الواقعية لم تعد تحتفظ بعناصر القوة والتحدي والبقاء؟

وان كان ماوراء الواقعية قد زحزح الواقعية بجماليات جديدة من القطيعة، فما جماليات هذه القطيعة؟ أهي قطيعة بصيغة كسر واقعية السرد بالميتا – واقعية في السرد؟.

وان كان القص قد اتجه الى انشاء وتخليق بنى افتراضية (ما وراء واقعية) قائمة على التخيل، والتوهم، وحلم اليقظة، فهل الغاية منها ان تكون موازية أم بديلة للواقع؟

لابد من الاشارة الى ان (الميتا– واقعية) أو(ما وراء الواقعية) اطروحة موازية لاطروحة (الميتا– فيزيقيا) أو ما وراء الطبيعة بالمعنى الدلالي والاصطلاحي، ولكن هل (يمكن النظر الى مفعول الميتا– فيزيقيا بوصفه احد أشكال الفنتازيا) وخاصة انها (تتمتع بخاصية جعل ما هو عادي بمنتهى الغرابة) (١).

وان كانت الفنتازيا– هي المدخل الطبيعي الى التخيل، والتوهم، وحلم اليقظة في (قص ما وراء الواقعية) ، فإن (ما وراء الواقعية) في القص تعني خرق واقعية السرد/ واقعية الواقع بأي شكل من أشكال الفنتازيا.

وتندرج ضمن هذا الاطار قصص منها:

- مستوطنة الكلاب– قصي الخفاجي (٢)

- القيد- قيامة الدم- صلاح زنكَنه (٣)
- بداية .... ميسلون هادي (٤)
تماثيل تمضي .. تماثيل تعود- محمد علون جبر (٥)

وعلى الرغم من ان هذه القصص متغايرة من حيث البنى التعبيرية، فهي متقاربة من حيث الاشكال البنائية ، لأنها انبنت أصلاً على (فنتازيا اللاشعور)، ولكنها تتقاطع في كيفية انشاء أو تخليق البنى الافتراضية [المتخيلة / المتوهمة / الحالمة] بوصفها بنى بديلة للواقع وان لم تكن موازية له تماماً، وغالباً ما يتداخل الغرائبي بالعجائبي في هذه القصص، غير ان (الاغراب) هو البينة المهيمنة الاكثر تأثيراً في توجيه حركة المدارات النصية.

وان كانت (مستوطنة الكلاب) هي ذاتها مركز مدار حركة القص، فإن الغرائبي فيها يكسر الواقعي بصيغة متدرِّجة في السرد وصولاً الى (نقطة عليا) يتداخل فيها الواقعي بالغرائبي، حتى يتلاشى فيها الحقيقي بالوهمي، أي بمعنى ان كسر الواقعي بالغرائبي غير قائم على احداث صدمة مفاجئة او متدرجة على الرغم من كونها محايدة في تنمية الشك وتصعيده بالاستفهام:

 في الحقيقة هي (مستوطنة كاملة للكلاب) لاأدري هي لمن للاختبار، للتربة. لا أحد يدري. المشهد الجديد في القصة العراقية/ ص٨٩ .

ان جمالية هذه القصة لاتجعل ماهو مألوف أو عادي بمعنى الغرابة، وانما تجعل ما هو غرائبي واستثنائي بمنتهى المألوف العادي.

وعلى نحو مغاير تماماً لهذه القصة، تقوم، (القيد) و(قيامة الدم) كذلك لصلاح زنكَنة باحداث صدمات متدرجة في بناء الوهم وهدمه بحساسية مثيرة لفنتازيا اللاشعور، فالقيد غير منظور، ولكن ثمة رجل يستيقظ في الصباح، فيجد نفسه مكبلاً، ولكن زوجته لا ترى القيد.

- أين هي السلاسل؟
- ألا ترينها؟

- أنا لا أرى أي شيء.
- وهذه السلاسل الحديدية التي تقيد رجليّ ألا ترينها؟
- كلا
- لكنها تقيدني باحكام صدقيني يافاطمة/ المشهد الجديد في القصة العراقية/ ص٥٥ .

هنا تختلط الفنتازيا بالواقع ، أي يختلط المرئي باللامرئي، ولكن اللامرئي ليس هو نقيض المرئي، فالمرئي نفسه يمتلك جزءاً لا مرئياً (٦) ، ولكسر اللامرئي بالمرئي وجعله اكثر غرابة، يلتف القيد حول (الزوجة):

 حاولت ان اهرب الى خارج البيت، فوجئت بالسلاسل تقيدني، ولمّا حاولت ان اصرخ وجدت فمي بات مخيّطاً، المشهد الجديد/ ص٥٦ .

وبنزعة مماثلة تتجه (قيامة الدم) الى احداث صدمات متدرجة لبلبلة الواقع، واقلاق الوعي السائد بالاغراب، وعلى الرغم من انها تبني هذا الوهم بحساسية صادمة للوعي، فهي لا تسعى الى هدم هذا الوهم بالواقع.

في هذه القيامة من الدم، يستيقظ شيخ عجوز، فيفتح صنبور الماء، فيتدفق منه سائل احمر قان، مما يصاب بالدهشة والذهول، لأن الماء ظل يجري مصحوباً بأنين خافت، فتساءل (ما هذا الدم؟) كذلك المرأة (الحائظ) حيث ارادت ان تغتسل، فاختلط دم الصنبور بدم حيظها، فصرخت (ما كل هذا الدم؟) ولمّا وضع الطفل الظمآن فمه على الصنبور، عبّ الدم الحار، واخذ يعدو، ويصيح (دم . دم)، ويتسع حقل الرؤية، فالعابرون فوق الجسر شاهدوا الدم يجري في نهر المدينة (وثمة رؤوس وايد وارجل طافية على السطح) وهم يسمعون أنين الدم، حتى الغيوم ترعد، وتهطل بدم مصحوب بنشيج مكتوم غاضب.

ان المشكلة في هاتين القصتين- ان كل كلمة تقال هي دلالة من خلال ارتباطها بالقصة ككل، وليس بذاتها، لهذا فهما لا تكتفيان بخرق الجانب الدلالي من واقعية الواقع بالاغراب فقط، وانما تفترضان بنية موازية او بديلة للواقع.

وان كانت (مستوطنة الكلاب) قد جعلت الاغراب بمنتهى العادي والمألوف، فإن (القيد) و(قيامة الدم) جعلتا الواقع بمنتهى الغرابة، ليس لأن (مستوطنة الكلاب) مستعمرة قائمة على مبدأ المطابقة بين الدلالة والواقع، وان (القيد / قيامة الدم) قائمتان على التخيل أو التوهم أو حلم اليقظة، وانما لأن (الواقع) ينزاح في هذا النمط من الكتابة الى بنية افتراضية بديلة عنه، أي ان أفق الواقع في هذه القصص ينكسر بأفق غرائبي، لهذا تتعرض واقعية السرد في (مستوطنة الكلاب) الى تكسير متدرج من خلال آلية التذكر بقوة التوجه نحو الزمن الامتدادي والارتدادي، ومن مركز رؤيا عليا– يتقاطع فيها الزمان مع المكان:

 في تذكر المكان تنشط الذاكرة، قال ذلك لجاره، الذي ينشر غسيله فوق حبل موتور، في اعلى البناية الشاهقة.

 هي أرض خلاء، أرض تابعة للمشروع.

 هنا في الشقة.

 ثمة شهور أو سنين، ستمر، حتى تعمر أرض المشروع/ المشهد الجديد/ ص٨٩.

هكذا يتم تقطيع خطية السرد الى سلسلة من الانقطاعات المستمرة، ومعه يتعرض المكان بوصفه حاضنة للزمان الى انكسارات حادة:

 فهناك يا صديقي الهواء طلق، وتغمره رائحة الكلاب.. ولكن هنا فوق السطوح.. العالية.. فوق تلك البناية.. الهواء طلق.. ونقي..! قد يكون نقياً أو لا يكون، ولكن على الاقل تغمره رائحة البشر/ المشهد الجديد/ ص٩٣ .

ان القص الناجم عن السرد [هنا] لا يخلو من التلاعب بمنطق الزمن، والمناقلة السردية من الشقة في أعلى البناية الى مستوطنة الكلاب في ارض الخلاء المحاذية للمشروع الزراعي، وبالعكس.

كذلك تتعرض واقعية السرد في (القيد) الى انحراف مقصود لخرق واقعية الواقع بالسرد المتخيل بدرجة عالية من الايهام، لدرجة يختلط المتخيل بالواقع، حتى يفضي الى الحلم أو الكابوس:

 صرخ فزعاً، تجمع الجيران، وحملوه الى فراشه، واستدعوا الطبيب يفحصه، وأكد انه لايشكو من مرض عضوي.

 في اليوم التالي كنت آمل ان تتحسن حالته وينجو من الكابوس الذي جثم على صدره.

ولكن هذا السرد لا يُطمئِن القارئ، ولا يعطي ضمانات واقعية، لأنه قائم على عناصر المباغتة، والمفاجأة، والمناورة في تشكيل الصدمات:

 كاد قلبي ان يطفر هلعاً من صدري، حين رأيت السلاسل تطوّق زوجي من قمة رأسه حتى أخمص قدميه/ المشهد الجديد/ ص ٥٦ .

أما (قيامة الدم) فهي اقل تكسيراً لواقعية السرد، وأكثر ايفالاً في الاغراب. وعلى نحو مفارق تماماً يتحرك القص ما وراء الواقعية في قصتي (يدان) لميسلون هادي و(تماثيل تمضي.. تماثيل تعود) لمحمد علوان جبر بحساسية الشكل الدال على المتخيل العجائبي.

تنفتح قصة (يدان) على متخيل محايث لسرد قائم على أفعال موجّهة، واخرى محايدة، فان كانت الافعال الموجهة تفتح مجالات حيوية للتعبير القصصي، فإن الافعال المحايدة (قال – مثلاً) تغلق هذه المجالات، وبرغم ذلك فإن فكرة خلع/ ارتداء اليدين– بنية تعبيرية يراد بها استثمار (فنتازيا اللاشعور)، فالقصة تبدأ بتكسير واقعية الواقع بصيغة متدرجة في القص، ولكن بدافع (لاحساس بالنهاية) ينكسر أفق توقع القارئ بسخرية باردة:

ولضرورة اجرائية، سنفترض ان القصة تنتهي بالعبارة الاتية:

 قال لنفسه:

يجب ان اعثر على يدي

– لا تخلعها بعد اليوم

ثم انقلب الى زوجته، وايقظها وطالبها ان تساعده بالبحث عن يده اليسرى التي خلعها قبل قليل (لا تنظر الى الساعة)/ ص ٩٠.

وباسقاط ما تبقى من فقرات القصة، يمكن ان تحتفظ القصة بالتأثير الفنتازي (لأن الفنتازيا تتخطى حدود المنطق والزمن والواقع) ، وخاصة ان (التأثير الاولي للفنتازيا هو ابتعادها عن المألوف. أما تأثير الفنتازيا الأهم والأروع فمصدره صلاتها بما هو مألوف) (٧).

من هنا يؤسطر القص هاتين اليدين بوصفهما بؤرة سرد ينبثق منها التوهم أو التخيل أو حلم اليقظة:

 كل يوم يحير بهما.. يديه.. لا يعرف اين يضعهما وهو ينام.

 سأخلعها وأنام.. وفي الصباح ارتديهما ثانية./ لا تنظر الى الساعة/ ص٨٧.

 ثم تخيل مشجباً مديداً للايدي في ثكنة ينام فيها الرجال بالعشرات.

 فكر الرجل ان توضع الايدي تحت أسماء أصحابها لئلا ينهض أحدهم في الليل فيرتدي يدين غير يديه.. فيأخذ الرسام مثلاً يد الصباغ.. والجراح يد القصاب.. والنحات يد النجار.

 مد يديه الى امام وخلع اليسرى باليمنى .. أيقظ زوجته وطلب منها ان تخلع له اليد الاخرى بعد ان لم يعد بمقدوره ان يفعل ذلك/ لا تنظر الى الساعة/ ص٨٨ .

في هذه الفقرات، نلاحظ بأن القص قد [هيأن] من خلال بؤرة السرد امكانية الانتقال من التوهم والتخيّل الى حلم اليقظة:

 وضع يده اليسرى جانباً ونام.. وأثناء نومه حلم بأن مدير الفرقة التي يعمل فيها جاء في الليل وسرق يده اليسرى.. ثم أخذها الى غرفة أمين الصندوق وفتح بها الخزانة وسرق ما فيها من أموال تاركاً بصمات تلك اليد على الخزانة./لا تنظر الى الساعة/ ص٨٩ .

وبحلم اليقظة يكون القص قد غادر الواقع وان لم ينغمر فيه، وقد هيأ لنا هذه العقدة المركزية:

 نظر له القاضي بوجه شائخ ومتورد يشبه وجوه القضاة في المسلسلات الانكليزية، وقال له:

- ماذا تقول؟

قال الرجل

- كنت نائماً عندما سرقت يدي/ لا تنظر الى الساعة/ ص ٨٩ .

وبهذه الحبكة تهيكل السرد بحدث لاشعوري، ولعل اهم ما فيه هو هذه الكيفية التي تحول فيها القص الى ما وراء الواقعية، وخاصة بعد ان اختلط العجائبي بالواقعي.

ومن العبارة التي افترضنا بأنها ستجعل القصة تمتلك التأثير الفنتازي- ينفتح نسق القصة على شيء آخر لا ينكسر فيه أفق توقع القارئ مثلما انكسر بتلك المفارقة التي اغلقت النسق بالسخرية الباردة!

وان كانت الفنتازيا في قصة [يدان] اختلطت بالواقع حتى حولت هذا الواقع الى(حلم يقظة) فإن الفنتازيا في قصة (تماثيل تمضي.. تماثيل تعود) اختلطت بالواقع، ولكنها (لم تستطيع تحويل الواقع نحو الحلمية) (٨) وخاصة ان هذا الاختلاط الذي لايتحول فيه الواقع نحو الحلمية- يجعل القص الذي يتحرك ما وراء الواقعية اكثر اثارة للحيرة والشك والتساؤل، لهذا بمجرد ان يتحول الواقع المختلط بالفنتازيا الى (حلم يقظة مثلاً) يفقد جماليته التعبيرية.

في قصة (تماثيل تمضي.. تماثيل تعود) يضعنا محمد علوان جبر- فجأة داخل أزمة مفتوحة على مستويات تعبيرية متعددة، يلتبس فيها الواقعي بالعجائبي ابتداءً من صرخة (قاسم الساجت) كرد فعل لما حدث من خراب أو زلزال أو طوفان، فأي منهما كان مركز مدار القص المتخيل؟

 المخيلة مرآة مكسورة تتوارى خلق سماكة الطين

 أجبرهم الخوف على الركض، فكان منظرهم وهم يركضون في الطين مخيطين سيقانهم باستقامة وتوال بطئ (كالروبتات) تماثيل تمضي../ ص٥ .

ثم ينكسر المتخيل بالواقع:

 كان قاسم الساجت يتقدمنا مسافة لكنه يتوقف بين الحين والآخر، كان يقودنا.. يقين ان ثمة شيء مهم يعرفه بائع الجرائد، هذا الرجل الذي أدمنا عليه/ ثماثيل تمضي../ ص٥ .

أو تداخل الواقع بالمتخيل:

 فكنّا نقرأ صحف الامس على انها صحف اليوم/ تماثيل اليوم../ ص٥ .

غير ان القص ينحرف أكثر باتجاه المتخيل:

 انه الطوفان..!!

ويتشوّف القص حدود الطوفان من مركز رؤية عليا مفتوحة على العالم:

 ... جبل عال، في القمة، حيث تتسع الارض قليلاً وتنبسط، رأيت مدينة محشورة تشبه مدينتنا ولا تختلف عن مدن أخرى بشيء – عدا ان ما فيها تقوم على بعضها.

 كنت ممدداً على الارض الوعرة الجرداء، وجهي يكاد يلامس السحب، تنغرس صخور حادة في ظهري ورقبتي، لا أعلم أين كنت.

 كانت تخيطني هاوية عميقة، رأيت الماء يفور فيها صاعداً الى الجبل، لجج من الماء المتلاطم تصعد ببطء/ تماثيل تمضي../ ص٧ .

ويختلط الواقع بما هو عجائبي:

 كان يصرخ ان رآهم يغادرون واحداً بعد الآخر، يضربون باقدامهم الهائلة اسفلت الشارع الذي كان يتشقق طولياً، ويزداد اهتزاز البيوت المجاورة لحظة سيرهم/ تماثيل تمضي../ ص ٨ .

 أحدثَ بصاقه عصفاً، حرك الاشجار، بل اقتلع بعضاً منها، وسمع في فضاء المدينة صريرغريب (كأنه يأتي من بعيد) وأشياء ترتطم مع بعضها، وينبعث الطين من الشقوق التي احدثتها أقدام العمالقة على الارض/ تماثيل تمضي../ ص٩ .

وبداهة ان يؤدي هذا الاختلاط بين الفنتازيا والواقع الى زعزعة واقعية الواقع، وان يدفع بالقص الى ما وراء الواقعية بحساسية مغايرة لمنطق الواقع ونظام الاشياء:

 ملوك طافوا الارض، استقروا هنا، لم تروهم.. ولم تحسّوا بوجودهم، ولكنهم موجودون، قريبون منكم، يسمعون صراخكم ولغطكم/ تماثيل تمضي../ ص١٠ .

 احذرك ان الارض ستنشق وسيظهرون لوهلة فجراً يشطرون المدينة شطرين/ تماثيل تمضي../ ص١١ .

ان (تماثيل تمضي.. تماثيل تعود) مخلوقات عجائبية تتمتع بقدرات مافوق بشرية، ولأنها تمضي ثم تعود، فهي تمتلك قوة الحضور المطلق بمعنى الغياب:

 اعطني يدك قبل أن أرحل، مدّ يداً صافية نحوي، لكنني حين مددت يدي، أمسكت فراغاً، نهضت، ألقيت نفسي على الرجل، فلم ألمس شيئاً، ابتعد قليلاً، ولوح لي قبل ان يختفي/ تماثيل تمضي../ ص ١٢ .

وتختزل صرخة (قاسم الساجت) هذه المستويات المتعددة الى نقطة مركوزة في بؤرة متخيلة ينزاح فيها الواقعي بما هو عجائبي (٩).

 سكنت ظلالهم اسفل الوادي، بعد ان تخشّبوا مديرين ظهورهم الساكنة تحت الشمس، وبين خط الانحناء الاول وانحداره في ثنيات الجسد، انحدرت العلامات الاربع مع الارض المخضرة- كأنها تشق أنفاقاً فيها، لم ندرك ولم نع فقداننا الاول والاخير لها إلاّ بعد صرخة (قاسم الساجت) والتي وصلتنا قبل ان ينحدر معها/ تماثيل تمضي/ ص ١٣ .

ان هذه القصص تقوم بكسر نمط الواقع بما هو (غرائبي وعجائبي) غير ان اختلاط الفنتازيا بالواقع ليس جديداً، ولكن يحدث ان يتجه القص الى ما وراء الواقعية في حالة غياب المنطق عن الواقع، لذلك فان كسر واقعية الواقع بمثابة قطع لسياق وخروج عليه بسياق اخر، وما التخيل، والتوهم، وحلم اليقظة غير بنى افتراضية موازية أو بديلة لواقعية الواقع، وتلك باعتقادي من جماليات قص ما وراء الواقعية.

- **احالات**

(١) عباس عبد جاسم/ الكتابة بأفق آخر (مقاربات ميتا- نقدية) مرجع سابق/ ص١١٧ .

(٢) المشهد الجديد في القصة العراقية/ مرجع سابق.

(٣) المشهد الجديد في القصة العراقية/ مرجع سابق.

(٤) ميسلون هادي/ لا تنظر الى الساعة/ قصص/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٩٩ .

(٥) محمد علوان جبر/ تماثيل تمضي.. تماثيل تعود/ مرجع سابق.

(٦) موريس ميرلو بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص ١٩٥ .

(٧) ت. ي. أبتر/ أدب الفنتازيا- مدخل الى الواقع/ ترجمة: صباح سعدون السعدون/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد/ ١٩٧٩/ ص١٩١ .

(٨) ينظر: ذيب حماد/ عندما يحلق الحمام الابيض في عتمة الواقع/ مقدمة/ تماثيل تمضي.. تماثيل تعود/ مرجع سابق/ ص ٥ .

(٩) وهناك قصة بعنوان (وحوش العاصفة) تنحو نفس المنحى في خلط الفنتازيا بالواقع، كما انها تضعنا فجأة داخل أزمة مفتوحة على مستويات تعبيرية متعددة، ينكسر فيها الواقعي بالعجائبي/ ينظر: تماثيل تمضي.. تماثيل تعود/ مرجع سابق .

أدبية النص

نزع التأطير القصصي

لم يعد جنس القصة يحتفظ بالنقاء الخالص، ليس لأن (السرد القصصي، لم يكن قط عبر تاريخه الطويل جنساً مستقراً)(١) وانما لأن ظهور النص في عالم القصة زحزح قوانين عمل القصة بالخروج عليها، والانفلات النهائي منها باللعب الحر بالدال، وتكريس (التراجع اللانهائي للمدلول) (٢) ، مما أدى ذلك الى نزع الاطار عن القصة بالتعدد الدلالي للنص، وهو (تعدد ناتج عن بنية النص)(٣) ، أي النص (في علاقة خفيّة، جليّة مع غيره من النصوص) (٤).

وإن كانت هذه التعددية من أهم خواص الكتابة الجديدة، فهي تشكل اهم جماليات القطيعة في القصة العراقية- إن لم تكن اهم الجماليات الأخرى، ليس لأنها خاصية حداثة أو خصيصة جديدة فقط ، بل وهي كيفية أخرى في الكتابة الجديدة للقص.

ان (تخطيطات) جابر خليفة جابر و(نصوص المرايا/ نصوص التنور/ نصوص البئر) وخاصة (مرويات خيط المرعز) لمحمد السلطان و(ليلة الفواق/ تميمة الماموث/ المندلق غناءاً) لفاضل عبد الله القيسي- هذه النصوص لاتتخذ من مقولة النص بنية إطارية للقص- كما لاحظنا في سياق آخر- وانما تقوم بتنشئة وتخليق حيوات جديدة تنزاح فيها كتابة القص الى كتابة جديدة للنص.

وتكشف هذه النصوص عن إحساسية جديدة بجماليات الحرب، والاثر، والمغفول أو ا لمسكوت عنه.

تنزع (تخطيطات) جابر خليفة جابر الى شعرنة الخط واللون والمساحة على سطح محايث، له عمق غير منظور للحرب.

وتشكل هذه التخطيطات مع تخطيطات رواية نص(كراسة كانون) لمحمد خضير، وتخطيطات نص (الآمال والمباهج- مائيات) للؤي حمزة عباس- بنى نصوصية جديدة، غير ان تخطيطات جابر خليفة جابر تقوم بتخليق نصوص رسموية خاصة بها، وليست نصوصاً رسموية قائمة بذاتها كالغورنيكا لبيكاسو، واعدام الثوار لغويا في (كراسة كانون) و (المباهج والامال).

ان تخطيطات جابر خليفة جابر تتحرك في زمن سائل، ومكان عائم وفق تعالق بنائي بين اللوحة والحدث في الباخرة (طريدون)، بحيث ينزاح السرد القصصي فيها الى سرد تشكيلي:

- فجراً: في قلب اللوحة
- ضحى: تلاشت ألوان المشهد الخلفي
- بعد الظهيرة: أنجزت زوارق الميناء في عملها وعومت طريدون بمساعدة مياه المد والرافعات العملاقة.
- غروباً: أمر القبطان مساعديه بالغاء الاستراحات، وتجميع الطاقم على السطح، وعاد الى- كابينة القيادة- يقول الكابتن شهاب البحر- لأحدّق في اللوحة ثانية، غير اني لم اعد ارى شيئاً منها.

ومن خلال التلاعب بالزمن والمكان، والمناقلة بين اللوحة والحدث، وتبادل المواقع بينهما، والتناوب في الادوار- تنشأ حيوات متحركة، وتتشيأ علاقات مفتوحة على مستويات متعددة من الدلالات:

هل كانت طريدون تحترق؟/ هل كان شهاب البحر شهيداً ؟ / هل كانت طريدون في اللوحة؟/ هل كانت اللوحة معلقة في داخل طريدون؟.

ولغرض المعاينة، لابد ان نتقصى هذه الدلالات:

 يقول الكابتن شهاب البحر:

رأيت اللوحة على الورقة الاولى من سجل الباخرة، كانت تخطيطات بالحبر الملون يتغير شكلي فيها وموقعي مع تغير زوايا النظر وتحرك مساقط الظلال.

 اللوحة كانت تنزلق من كل مرة، لا حدود لها ولا مكان.

 لتغتبط شهيداً بقاربك، ولترض طريدون عنك سيدي شهاب البحر.

 كانت طريدون تحترق.

 طريدون ذاتها لمحتها تنبثق من تحت الرسوم، وهي ترسو في شط من حرائق ضفتاه زمان حرب ونخيل شاطئيه بلا رؤوس.

تلك هي المرايا العاكسة للدلالات، ولكن الحقيقة الاكيدة: ان اللوحة تسبق تأويل احترق طريدون وتليه مباشرة، أي ان طريدون تظهر من خلف، وظهر، وعمق اللوحة، وبالعكس.

ويتصل بهذه التخطيطات (المرقمة/المعنونة) تخطيط آخر لم اجده ضمن هذه التخطيطات، هو (ضحى.. الجدار) وما يعنينا من هذه الفقرة:

 قالت أتعرف الكابتن شهاب البحر؟ (ولم تنتظر رداً).. زارنا يوما بقاربه، دخل مجرّة الكتب، رأى الزنج يخرجون، ورآهم على جذوع النخل (...) فأغلق المجلد وخرج. (٦).

بهذا التناص، تنزاح قيمة النص (اللوحة / الحدث) حتى تنفك الى مدونة جديدة بالترافد الاجناسي. ولعل جابر خليفة- أول من حقق حيازة جديدة في كيفية تقديم سطوح محايثة لجماليات الحرب من منطقة ما وراء السرد، لأنه قدَّم تخطيطاته من منطقة ماوراء الرسم.

اما نصوص (ما يشبه الاثر) لمحمد السلطان، فقد انشغلت بكيفية انشاء سطوح موازية لجماليات الحرب- تنقض فيها قص الأثر، ليس لأنها فضاءات نصوصية تسعى الى الانفلات من أسر النوع والهوية والجنس الادبي، وانما لأنها تتحرك في الحيز غير المكشوف لفضاء النص، وخاصة ان (الاثر هو مايقبل الامحاء، هو ما يتنافى

والحضور، هو مايتناقض والامتلاء، هو مايتعارض مع العلامة القارة في تبديلها. فالأثر هو بنية تحيل على الاخر، عموماً " المتنافر، الغير، المختلط " وهو ليس حضوراً قائماً يمكن للحس ان يلتقطه، وهو لا يؤدي الى الحضور بقدر ما يؤدي الى الانزياح الذي يتضمنه المختلف) (٨).

من هذا الفضاء تبدأ القطيعة الجديدة في التأسيس لجماليات الاثر والاختلاف ماوراء القص، كالقطيعة التي بدأت بتخطيطات جابر خليفة جابر(من منطقة ما وراء السرد / من منطقة ما وراء الرسم) بكسر إطار القص بتعدد السطوح المختلفة.

ان الاشارات المبثوثة في فضاءات محمد السلطان تصطدم وعي القارئ، لأنها لا تكتفي بكسر اطار القص، وانما تقوم بتهشيم ما تبقى منه باختراق حدوده القارة بآليات النص، لأن ما لم تقله (مرويات خيط المرعز) قد قالته المرويات السائدة. بحركية النص، وذلك بتشغيل المفاصل المعطلة في اللغة:

ان الارض لو دارت، فليس اكثر من دورة المغزل وانفتاحة خيط المرعز الرقيق، وتدفقه في فضاء المدينة / ما يشبه الاثر/ ص١٩ .

ولأن (اللامقول) هنا يشبه الاثر، فهو محذوف أو مكتوب بفراغ منقوط يتصل فيه النص من حيث ينفصل عنه القص بصيغة انتهاك أو تمزيق شبكية السرد الخطي في مقابل تكثيف نسيج اللغة.

اذن نحن إزاء عالم يتشيأ من جديد، ومن جديد يتشيأ هذا العالم، وهكذا ينبغي علينا ان نألف الغرابة في أحلام يقظتنا:

نحن حضيرة غرائبية. نصفف الريش للطائر من جديد ونجعله يلتحق بالسرب المهاجر/ ما يشبه الاثر/ ص٢٩ .

فكيف اذن تتأسس هنا الكتابة على امكانية واحتمالية المحو؟

أعني كيف سيظهر امحاء الاثر في وجود الاثر؟

ثم ما المقصود بـ (الاثر) ؟ ولمن ؟ واثر مَنْ؟ وعلى مَنْ؟

ان نصوص (ما يشبه الأثر) تشتغل على فن كيفية حفر الاثر على مرايا عاكسة لدلالات مستورة، تتجلى في (مفارقات اللغة) و(فجوات الفراغ) و(شواغر البياض) وما تتزاح بأثر آخر لأن (الأثر لابد له ان يطبع نفسه بالاحالة على الآخر، وعلى أثر اخر يطبع نفسه بالنسيان، والتخلي عن مكانه) (٩).

اذن الاثر + المحو = بنية مرجعية

هذه المرجعية هي [احالة وارجاع] (١٠).

كما اتخذت نصوص (ليلة الفواق/ تميمة الماموث/ المندلق غناءاً) لفاضل عبد الله القيسي (١١) من التناص (الاقتراض النصي/ التضمين النصي) آلية جديدة في تفكيك المنصوص عليه، ومن ثم اعادة تركيبه باحساسية مغايرة له.

ونعد نص (ليلة الفواق) أكثر النصوص قدرة على الانفتاح على مستويات متعددة من الدلالة، فما معنى (الفواق)؟.

من هنا يبدأ (الانزلاق المستمر للمعنى) بخروقات مستمرة من الانحراف بالمعنى عن (معنى الفواق) بوصفه مركز مدار شفرات النص، فإن كان (الفواق كما يرى شيوخنا الاجلاء، يقطع نياط القلب، ويجعل الحلقوم مفتوحاً نحو الرئتين والمعدة، فيصعب ابتلاع الطعام والتنفس معاً) خريف الجعلان/ ص٥٨ فهل هو كذلك؟.

وانطلاقاً من هذه الثيمة الواحدة، تتعدد مستويات الدلالة بتعدد انواع الاستقصاءات، بحيث يتضمن (الملحق الاول) ابو علي الباقلاني الذي قال في كتابه (تخليص الافاق من مرض/ الفواق):

- ففي الفواق استقامة الرضيع والسكران.
- الريح الخارج من الفم والذي يسمى فواقاً.

وفي (الملحق الثاني) نجد يزيد بن كخة الغزاري، وهو شاعر فحل، وفارس همام، قد أصيب بالفواق، فأعدم نفسه:

- أُصيب بالفواق وهو ابن أربعين عاماً، فصعب عليه امتطاء جواده، وخذله سيفه فلم يعد كما كان) خريف الجعلان/ ص٧٤ .

 كان كثير الباه قبل فواقه، ولكنه اعتزلها لصعوبة ذلك مع الفواق (خريف الجعلان/ ص٧٤).

وفي (الملحق الثالث) أُصيب القاضي معين بن جعفر بن ابي الدرواء الانصاري بالفواق، وهو في مجلس القضاء، فعزل نفسه في بيته، ثم شدَّ الرحال الى الكوفة ليطلب عزل نفسه:

 وحدث الجميع بما أرى، وفواقه لم يبرحه هنيهة واحدة. فانفض من في المسجد ولسانهم يقول: لقد شطَّ ابن جعفر.. لقد جنَّ القاضي) خريف الجعلان/ص٧٨ .

 آوى الى نزل في البلدة.. وعند الصباح وجد مخنوقاً بعمامته) خريق الجعلان/ ص٧٨ .

وفي (الملحق الرابع) هناك الكافي ابو بكر من مرة النيسابوري، وقد أُصيب يالفواق، وهو اين سبعة عشر (فأمر القاضي المسعودي ان يكون مجلسه خلف التلاميذ، لِما يسببه فواقه المتصل من همس بين الحاضرين) وقيل ان كافور الأخشيدي كان يتضايق من فواقه، ولكن الطبيب قال له:

 مولاي دعه في فواقه، ففي الفواق توقد الذهن (خريف الجعلان)/ص٨٠ .

تلك هي اهم شفرات الفواق، ولكن النقطة التي انطلقنا منها بسياق دائري هي (ليلة الفواق) فماذا تضمنت (ليلة الفواق) من شفرات مخفية؟.

تقضي الضرورة العودة الى [الفقرة/ المفتاح] التي انطلق منها النص:

بالاستيقاظ، وهو اليقظ دوماً، خريف الجعلان/ ص٥٥ .

عند تدوير مفتاح شفرات النص باتجاه (ليلة الفواق) من خلال المعنى الحاف الذي جاءت به هذه العبارة (الفقرة/ المفتاح) نرى بأن الفواق الدال على(ليلة الصحو/ حلم اليقظة/ توقد الذهن) تغلق النسق بذاته من حيث ينفتح على احتمالات التفسير، لأن النص المغلق (يقبل كل تأويل محتمل) (١٢) اما إذا اردنا تدوير مفتاح شفرات النص باتجاه المعنى الحاف لهذه العبارة (الفقرة / المفتاح) من خلال (ليلة الفواق)- نرى بأن الفواق الدال على (المرض/ الريح/ الأرق) تفتح النسق على ذاته من حيث ينغلق بحدود

المعنى غير الحاف، لأن النص المفتوح يقبل كل تأويل محدد، وخاصة ان النص المفتوح (مهما يكون مفتوحاً، لا يقبل أي تاويل) (١٣) وبذلك تنفتح (ليلة الفواق) كنص مفتوح – **Open–Text** بقدر ما تنغلق (ليلة الفواق) كنص مغلق– **Closed–Text** لهذا تجمع هذه الثنائية (مفتوح /مغلق) بين طبيعتين متناظرتين في شيء واحد.

ان جماليات القطيعة في هذه النصوص– لم تأت من كيفية نزع التأطير القصصي/ تهشيم مرآوية القص فقط، وانما تأتي من استخدام امكانات النص في كيفية التقاط الثيمة، وتقصي الاثر، واستنطاق المغفول او المسكوت عنه بإحساسية جديدة.

لهذا فان هذه النصوص تقوم باحداث قطيعة جديدة على مستوى تقديم السطوح المحايثة لجماليات الحرب من منطقة ماوراء السرد بانشاء تخطيطات رسموية لتفتيت نظام السرد من جهة، ومن منطقة ماوراء النص بانشاء تعالقات نصوصية لتفكيك مركز نظام شبكية النص بالتعددية اللامركزية من جهة اخرى، وبالتالي كيفية استثمار المرايا العاكسة لرموز اللغة ومدلولاتها المجازية اللامرئية.

- **إحالات**

(١) د. صلاح الدين بوجاه/ مدخل الى ترافد الاجناس والانواع في المدوّنه السردية التونسية/ مجلة الكاتب العربي/ ع(٤٤) آيار– مايو/١٩٩٩/ ص١٠٧.

(٢) د. محمد عبد الرحمن مبروك/ السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارت/ مجلة الجسرة الثقافية/ ع (١٠) خريف ٢٠٠١/ ص٢٤ .

(٣) سعيد بوعيطة/ النص الادبي والمصطلح الدلالي/ مجلة البحرين الثقافية/ ع(٢٧) يناير/٢٠٠٠/ص ٢٦ .

(٤) جيرار جينيت/ مدخل الجامع النص/ ترجمة: عبد الرحمن أيوب/ دار الشؤون الثقافية/ آفاق عربية– بغداد/ دار توبقال للنشر – المغرب/ بدون تاريخ/ ص٩٠ .

(٥) جابر خليفة جابر/ تخطيطات/ مجلة الطليعة الادبية/ ع(١) كانون الثاني شباط/ ١٩٩٩/ ص٧٢،٧٣،٧٥،٧٦ .

(٦)   جابر خليفة جابر/ الضحى.. الجدار/ مجلة الشراع الاردنية/ ع (١٤) السنة الثانية/ تشرين الثاني/ ١٩٩٧/ ص٣١ .

(٧)   محمد السلطان/ ما يشبه الاثر/ مرجع سابق.

(٨)   غالية خوجة/ أطياف السردية العربية: القصة الاماراتية انموذجاً/ مجلة الكاتب العربي/ ع (٤٧) نيسان- ابريل/٢٠٠٠/ص١١٣ .

(٩)   د. ميجان الرويلي- د. سعد اليازعي/ دليل الناقد الادبي/ مرجع سابق/ ص٦٠ .

(١٠) د. ميجان الرويلي- د. سعد اليازعي/ دليل الناقد الادبي/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(١١) فاضل عبد الله القيسي/ خريف الجعلان/ نصوص/ مكتب المدى/ بغداد/ ٢٠٠١ .

(١٢) د. ميجان الرويلي- د. سعد اليازعي/ دليل الناقد الادبي/ مرجع سابق/ ص ١٨١ .

(١٣) د. ميجان الرويلي- د. سعد اليازعي/ دليل الناقد الادبي/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

خطاب الصمت

بلاغة الصمت في كتابة القص

هل الصمت ضرب من المجاز ؟ وان كان هناك (صمت مشابه للغة) (١) فهل يمكن قص الاثر بالصمت ؟ وان كان ممكناً ذلك ، فهل هو صمت بدون مدلول ؟ وان كان غير ذلك، فلماذا يتمسك مدلول القص بكتلة الصمت؟ .

اذن سواء أكان الصمت يتبع اللغة أم اللغة تتبع الصمت، فإن بلاغة الصمت تتعارض مع بلاغة اللغة، لأن الصمت قد يغلف اللغة، ولكن اللغة لاتغلف الصمت، لأن الصمت أثر يتجلى فيما ترسب في قاع اللغة من بنى عميقة، تتمظهر فيها بلاغة الصمت بالفجوات أو الطيات أو العلاقات الغيابية الكامنة / الكائنة بين الابنية الشعورية المركبة تركيبة لغوية أو الابنية اللغوية المركبة تركيبة لاشعورية.

ولكن قد ينقطع سياق اللغة بخطاب الصمت، أي (صمت فشل اللغة– وهو صمت ذو قلق وجودي– **ontotoyica** مشتق وعاكس لعملية المد والجزر في اللغة) (٢) فيكون الصمت بمثابة (قول ما لا يقال) وهذا (الما – لا– يقال) يتوق دائماً الى امتلاك المعنى المحذوف او المحروف او المسكوت عنه في التعبير عن اللامقول الذي ينكتم فيه معنى المقول" (٣) وقد يكون الصمت تقنية بصرية في استخدام البياض او الفراغ المنقوط، غير ان (الصمت) المقصود في نصوص: الاقاصي– لعبد الستار البيضاني (٤) و (المحطّات) – لسعد محمد رحيم (٥) و (قصة ليلة.. يوم.. ونصف نهار)

لذكرى محمد نادر (٦) هو (خطاب) بالمعنى المجازي، تجوز فيه بلاغة الصمت حدود اللغة.

من هنا نوجه عناية القارئ الى ان هذه النصوص لم تشتغل على خطاب الصمت بوصفه أحد المفاصل الجديدة في كتابة القص، وخاصة ان بلاغة الصمت فيها تشكل واحدة من اهم جماليات (ماوراء القص) أو(ماوراء السرد)، وهي بذلك من اهم جماليات القطيعة الجديدة في كسر سياق اللغة بسياق غير مكتف باللغة كبنية علاقات، وانما كسياق مفتوح على ماوراء اللغة في قص الاثر: المكتوم/ المحجوز/ النائي/ البعيد/ العميق.

في نص (الاقاصي) لعبد الستار البيضاني تخترق بلاغة الصمت جدار اللغة، ليس بصيغة انتهاك قواعد اللغة، وانما بصيغة تفجير المدلول الذي يتمسك بكتلة الصمت، لتحرير المعنى المحجوز في اللغة من اقصى الاقاصي، وإلا لماذا لم يأتِ السياق مكتفياً باللغة:

 اللحظة التي بلغت فيها اقصى نشوتي عندما نفذت خبرة الفرشاة الاخيرة على اللوحة.

 عندئذ فقط وجدتني منساقاً لرغبة عارمة متولدة من ذلك الاجتياح لمعرفة معنى تلك اللحظة التي أسميتها (أقصى النشوة) المشهد الجديد في القصة العراقية/ ص٦٧ .

ان اللغة هنا– محكومة بسطوة الصمت، فالصمت وحده البنية المهيمنة، وهي تتنافذ من بين شواغر اللغة عبر دوي الصمت، وصداه المترشح من البنية السطحية أو المترسب في البنية العميقة:

 تهت في دهاليز تلك الـ (أقصى) فرحت ابحث عن طرفها الآخر.. الـ (أقصى) الآخر.

 اكتشفت ان لكل الاقاصي اقاص اخرى مجهولة أو غير عيانية ولايمكن ان تظهر فيها إلا واحدة/ المشهد الجديد/ ص٦٨ .

وتقوم بلاغة الصمت بتجريد (الاقاصي) من أبعادها العيانية، ومن ثم الامساك بالنشوة، ولكن اية نشوة استدعت ذلك الوجع الخفي:

 وجعاً خفياً يتجمع بشكل تنافذي عبر أوعية وقنوات غير مرئية في نسيج حياتي/ المشهد الجديد/ ص٦٨ .

فما أقصى هذه الاقاصي في خطاب الصمت؟.

من تلك (الفتحة العمياء) للوعي كما يسميها ميرلو– بونتي (٧) تمر بلاغة الصمت دون ان تفضح سر تلك اللحظة الآسرة عبر نداء غامض يشد الذات الى تلك النشوة الكونية بالدخول اليها بصيغة الخروج منها:

 تناديني اللوحة المعلقة وسط غرفتي بلغة تشبه الانين أو الشخير. أسمع لها خشخشة، ربما هي خشخشة الالوان اليابسة أو بقايا الضربة الاخيرة للفرشاة./ المشهد الجديد/ ص٦٩ .

تلك هي الاقاصي في بعدها اللامرئي بوصفه البعد المحسوس الذي يمتد على مساحة شاغرة بين الكلام والصمت، وقد اختزلت الصمت الى لحظة كونية.

وان كان نص (الاقاصي) قد فجّر (المدلول الذي يتمسك بكتلة الصمت)، فإن نص (المحطات) لسعد محمد رحيم يبني طبقات زجاجية متدرجة لخطاب الصمت، لدرجة نرى فيها كيف تنهار شفافية الاشارة لحظة تماسك المعنى العميق للصمت.

وان كانت هذه (المحطات/ القطارات) تختزل (حياة بائع جوّال):

(ولد– فتى مراهق– رجل نحيل – رجل كهل– رجل هرم) فإن هذه المحطات بمثابة طبقات وليس بالعكس، وخاصة ان كل محطة تستدعي طبقة معينة من الصمت.

وتتجه بلاغة الصمت في هذه الطبقات نحو ملامسة المحبوس السري فيها أو التقاط المخفي اللامرئي منها:

- الولد في محطة الشروق

 أحس ان بينه وبين هذا الزحام الجليل والالوان الضاحكة فراغاً هائلاً يعجز عن تخطيه/ هي والبحر/ ص ٨ .

ان هذا الفراغ وان لم تفصح عنه اللغة، فهو مركب من الاحساس بالاندهاش والذهول:

- الفتى المراهق في محطة الشقائق

 قالت: ماذا دهاك؟

قال: ماذا تفعلين هنا؟

قالت: لم يأت أبي بعد

قال: أبي مات السنة الماضية، بعد اسبوع من خروجه من السجن/ هي والبحر/ص١٣ .

يمكن ان نستشف من (خلف) و(ظهر) العبارة الاخيرة، وما قبل الاخيرة: كيف استدعت بلاغة الصمت صورة الاب الغائب من خلال صورة الاب الحاضر، وكيف اختزلت المسافة/ الكينونة بين الحياة والموت في محطة (الانتظار/ القطار) بعلاقات غيابية.

وما يعنينا من العبارة الاخيرة هي أن (العبارة لا مرئية ، ولا مخفية في آن واحد) كما انها(تتميز بخصائص قيمة المعنى لأنها- تقول اكثر مما تقوله بكيفية اخرى) (٨) هكذا تنهار شفافية الاشارة لحظة الامساك بالمعنى.

وتقوم بلاغة الصمت بقطع سياق اللغة باطلاق حركة اللامقول، حتى يبدو الحوار غير متكافئ بين الاثنين، لأنه مهدد بالصمت:

 وهو يواجه المرآة وقال:

- قد لا أستقل القطار النازل فلا تقلقي.

قالت: أخشى...

قال: ماذا؟

قالت: لا شيء

وكانت امه حائرة، بحثت عما يمكن ان يقال، ولكن الفتى المراهق تركها وهي ما تزال في حيرتها تبحث عما يمكن ان يقال" / هي والبحر/ ص١٥ .

في هذا الحوار يشتغل الصمت- كبنية بديلة لفشل اللغة، ليس لأن اللغة (هنا) عاجزة بذاتها، وانما لأن الصمت أكثر بلاغة من اللغة.

- محطة الرغبة (الرجل النحيل)

 قالت له: تكلم

قال: عمّ

قالت: عن النساء

قال: امي ماتت السنة الماضية

قالت: لا احب التحدث عن الموتى

قال: عمّن اتحدث اذن؟

قالت: كم أنت بريء/ هي والبحر/ ص ٢٣ .

على الرغم من ان الحوار قائم على أفعال محايدة، فإن بلاغة الصمت تتنافذ فيه بدرجة عالية من الشدة والكثافة، بحيث تكسر أفق اللغة بصيغة المجاز الاشاري، كما لو ان للصمت أصواتاً محبوسة في قاع الرغبة.

هكذا تتجلى بقية طبقات الصمت بصيغ متدرجة، في حين تمضي (القطارات/ الازمنة) وتتعاقب (المحطات/ المراحل) حتى محطة الغياب بوصفها أكثر الطبقات تعبيراً عن بلاغة الصمت:

- ماذا لو ان الحارس كان صادقاً، وان القطارات لن تمر بهذه المحطة أبداً؟ / هي والبحر/ ص٣٥ .

غير ان بلاغة الصمت لاتغلق النسق بـ (فكرة الغياب) بسياق دائري، وانما تفتح النسق بالعودة الى نقطة الانطلاق من جديد.

- لا أحد يأتي
- لا أحد؟!
- إلاّ ولد أسمر
- من هو؟
- لا أدري/ هي والبحر/ ص٣٥ .

وفي محطة الغياب/ بانتظار الذي يأتي ولايأتي/ ينطق الصمت حين تصمت اللغة:

- وعلى حافة القبر، فوق كومة من التراب الهش الطري، والريح تشتد، جلس ينتظر/ هي والبحر/ ص ٤٠ .

وان كانت بلاغة الصمت في (المحطات) مبنية بطبقات متدرجة من لحظات الصمت، فان بلاغة الصمت في (قصة ليلة.. يوم.. ونصف نهار) لذكرى محمد نادر تدفع بالواقع لأن يتخيل أصوات الصمت، وذلك باستنطاق خطاب الصمت بصيغة تقويل اللغة، أي (القول بما لم تقله اللغة) :

 لك الليل، ويوم غد حتى منتصف الذي يليه

لم يزد. كنت مغمضة العينين وأنا أسمعه، لكني واثقة، ان وجداني كان متيقظاً.. ساخناً مستسلماً لصوت عبقري أخّاذ. إستغرق قلبي بضربات عنيفة. (بعدها ستكونين لي!)

 انفضح وجهي، سال مرتبكاً على صفحة المرآة مكتظاً بلهفة للمجهول" / خطوط متقاطعة/ ص٤١، ٤٢ .

من هنا تبدأ بلاغة الصمت باستنطاق فكرة الغائب باستحضار الصورة (المطلق) له بحساسية مرهفة تستفز الذات من خلال الاشياء:

 كل ما حولي بارد. جهاز الهاتف.. دقائق الليل وهي ترقب بصمت زمنها المتبقي.. جسدي. إلاّ أفكاري التي قفز اليها سؤال مربك تدحرج مثل كرة يتربرب صوتها على أرضية مجدبة.. ماذا سأفعل في ليلتي ما قبل الاخيرة؟ / خطوط متقاطعة/ ص٤٢ .

وتنزع بلاغة الصمت الاطار الحلمي عن الصوت، فيتراجع الزمن بقوة مرتدة الى الذاكرة، فينكسر التخيل بالواقع، ولا يلبث الواقع ان يتبدّد بالوهم، وبذلك تمتد بلاغة الصمت ماوراء اللغة ، لترتد ثانية الى ما قبل اللغة:

 تذكرت موعداً قديماً (رأيته يحتمي من المطر تحت شجرة عجوز.. قال– تأخرتِ).

 سألني السائق– سيارة للاجرة الى أين؟

صدمني السؤال . سقطت في شبكة حيرتي.

 انقض عليّ صوت مبهم سحري. أيكون قد جاء قبل موعده. عجزت عن الالتفات، توقف قلبي برهة، ثم انطلق بشوق غير مفهوم / خطوط متقاطعة/ ص٤٤،٤٣ .

يمكن ان نتحسس هذا الاضراب العميق في قاع الصمت، وان نتخيّل كيف تتشظى اللامرئيات في كينونة الذات كـ (العزلة/ الغرابة/ الفراغ) بخطاب الصمت:

 غصصت وأنا اقول له: كنت أنتظرك. أتعرف ربما كنت أبحث عنك.

 مدّ يده اليّ، قادني تحت التنثيث لنزهة على الاقدام. أوكلت اليه ذاتي بلا مقاومة، كأني استرجع طفولتي. ثرثرت كثيراً بمقدار سنوات الصمت الماضية/ خطوط متقاطعة/ ص ٤٥،٤٦ .

ان (قصة .. ليلة.. يوم.. ونصف نهار) لاتتلاعب بخطاب الصمت (ابتداءاً من الفراغات المنقوطة في العنوان) فقط، بل وتتلاعب بالواقع، والمتخيل، وذلك (بتقويل ما لم تقله اللغة) ، وتلك باعتقادي خاصية جديدة في كتابة القص. وان كانت هذه النصوص قد تمثلت خطاب الصمت، فان بلاغة الصمت من أهم جماليات ما وراء القص.

- **إحالات**

(١) موريس ميرلو– بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص ١٤١ .

(٢) إيرل. إي. فيتز/ خطاب الصمت ما بعد الحداثة في أعمال الكاتبة البرازيلية كلاريس لستلبتر/ ترجمة: مازن جاسم الحلو/ مجلة الثقافة الاجنبية/ ع (١) لسنة ٢٠٠١/ ص٢٠ .

(٣) عباس عبد جاسم/ مرحلة اللامقول في الكتابة الجديدة/ جريدة العراق/ ع(٧٣١٨) بتاريخ ٢٥/آيار/٢٠٠١ .

(٤) المشهد الجديد في القصة العراقية/ مرجع سابق.

(٥) سعد محمد رحيم/ هي والبحر/ مرجع سابق.

(٦) ذكرى محمد نادر/ خطوط متقاطعة/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ٢٠٠٠ .

(٧) موريس ميرلو– بونتي/ المرئي واللامرئي/ مرجع سابق/ ص ٢٢٣ .

(٨) ميشيل فوكو/ حفريات المعرفة/ ترجمة: سالم يفوت/ المركز الثقافي العربي/ بيروت– لبنان/ الدار البيضاء–المغرب/ط١/١٩٨٧/ ص١٠٢ .

المتن

عباس عبد جاسم (سيرة ذاتية)

• تولد ١٩٥٣/ بغداد – الكرخ

• بدأ الكتابة والنشر خلال السبعينيات في مجلات : الآداب البيروتية / الموقف الأدبي السورية/ الثقافة العربية الليبية .

• عضو نقابة الصحفيين العراقيين .

• عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .

• رئيس تحرير صحيفة (الأديب الثقافية)– بغداد .

• رئيس مركز تنوير للبحوث والدراسات التنموية– بغداد .

• إقترن مشروعه النقدي بالاطروحات الموازية لمابعد الحداثة : العبر المناهجية / جماليات اللامركزية/ الواقعية الافتراضية/ اليسار الجديد/ حساسية نص مابعد الحداثة/ الانتصاص الأدبي/ سرد مابعد الحداثة .

• إقترن مشروعه السردي باطروحات : ماوراء السرد **Meta Narration** وماوراء الرواية **:Meta fiction** على مستوى الكتابة السردية ، وبذا كتب نصوصه القصصية والروائية بجماليات ماوراء القص بامتياز خاص به ، حيث كتب الناقد فاضل ثامر عنه في احدى أوراقه النقدية :

" **يحق لنا أن نعد القاص والروائي والناقد عباس عبد جاسم– سيد اللعبة الميتا سردية في القصة العراقية، لأنه يكتب قصصه بوعي نقدي واضح يلمّ باشتراطات ومقتربات ومبادئ اللعبة الميتا سردية الحديثة** ".

• أسس مع الفنان التشكيلي هيثم فتح الله جريدة " الأديب الثقافية " بوصفها أول صحيفة ثقافية متخصصة في الحداثة ومابعد الحداثة ، ورأس تحريرها منذ عام ٢٠٠٣ وحتى الآن .

ولأهمية الصحيفة ورصانتها الثقافية وماحققته من إنجاز دال في الثقافة العراقية ، فقد أُختيرت خطاباتها السردية والنقدية – موضوعات حيوية لرسائل الماجستير والدكتوراه .

• له مناقشات ومساجلات نقدية في الصحافة الثقافية مع شعراء وكتاب ونقاد من جيل الستينيات .

• شارك بأوراق نقدية في مؤتمرات وحلقات وندوات وملتقيات أدبية وثقافية وفكرية.

• حاصل على شهادات تقديرية وجوائز ثقافية من مؤسسات ثقافية وأكاديمية.

• له في النقد والنقد الثقافي:

١) قضايا القصة العراقية المعاصرة/ وزارة الثقافة والفنون/ دار الرشيد للطباعة والنشر– بغداد / ط١/ ١٩٨٢.

٢) رماد العنقاء – شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز/ الغسق للطباعة – بابل/ ط١/ ٢٠٠١.

٣) جماليات القطيعة في القصة العراقية/ الغسق للطباعة – بابل/ ط١ / ٢٠٠٢.

٤) ماوراء السرد/ ماوراء الرواية/ نقد/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٥) مشكال التأويل العربي الأسلامي (اواليات التأويل واوالاته المعرفية) سلسلة منشورات بيت الحكمة / بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٦) سرد ما بعد الحداثة/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠١٣.

٧) نقطة إبتداء في الحداثة والتحديث والنقد الثقافي/ مركز كلاويز الثقافي/السليمانية / ط١ / ٢٠١٣.

٨) جماليات الخروج على سلطة النموذج/ نقد/ دار الحوار للنشروالطباعة والتوزيع – سوريا / ط١/ ٢٠١٤.

٩) الطلوع وسط انهيار اليقينيات– قصيدة النثر ما بعد مرحلة الرواد/ سلسلة نقديات معاصرة / دار مومنت – لندن / ط١/ ٢٠١٤.

١٠) النظرية النقدية العابرة للتخصصات– تحولات النقد العربي المعاصر/ سلسلة دراسات/ دار أزمنة للنشر والتوزيع/ عمان / ط١/ ٢٠١٦ .

١١) الكتابة بأفق الاختلاف / سيرة كتابة .

١٢) صناعة الصحافة الثقافية / الأديب الثقافية – انموذجاً / مقاربات مختارة / دار الاديب – عمان / ط١ / ٢٠١٧.

١٣) مَنْ كاتبني .. / رسائل مختارة .

• **له في القص والرواية:**

١) قفص من زجاج/ قصص/ منشورات المركز الثقافي لجامعة الموصل– نينوى/ ط١/ ١٩٨٤.

٢) بوّابات / نصوص قصصية/ مطبعة الاديب البغدادية – بغداد/ ط١/ ١٩٩٤.

٣) السواد الأخضر الصافي/ رواية نص/ منشورات الأديب الثقافية/ بغداد / ط١ / ٢٠٠٠.

٤) مربع المجابهة/ رواية/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠...

٥) تطريسات / نصوص قصصية / وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ط١ / ٢٠٠٣ .

٦) أجنحة البركوار/ رواية/ دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع– سوريا – اللاذقية / ط١/ ٢٠١٤ .

٧) بوز الكلب/ رواية .

٨) المتعة السوداء/ قصص .

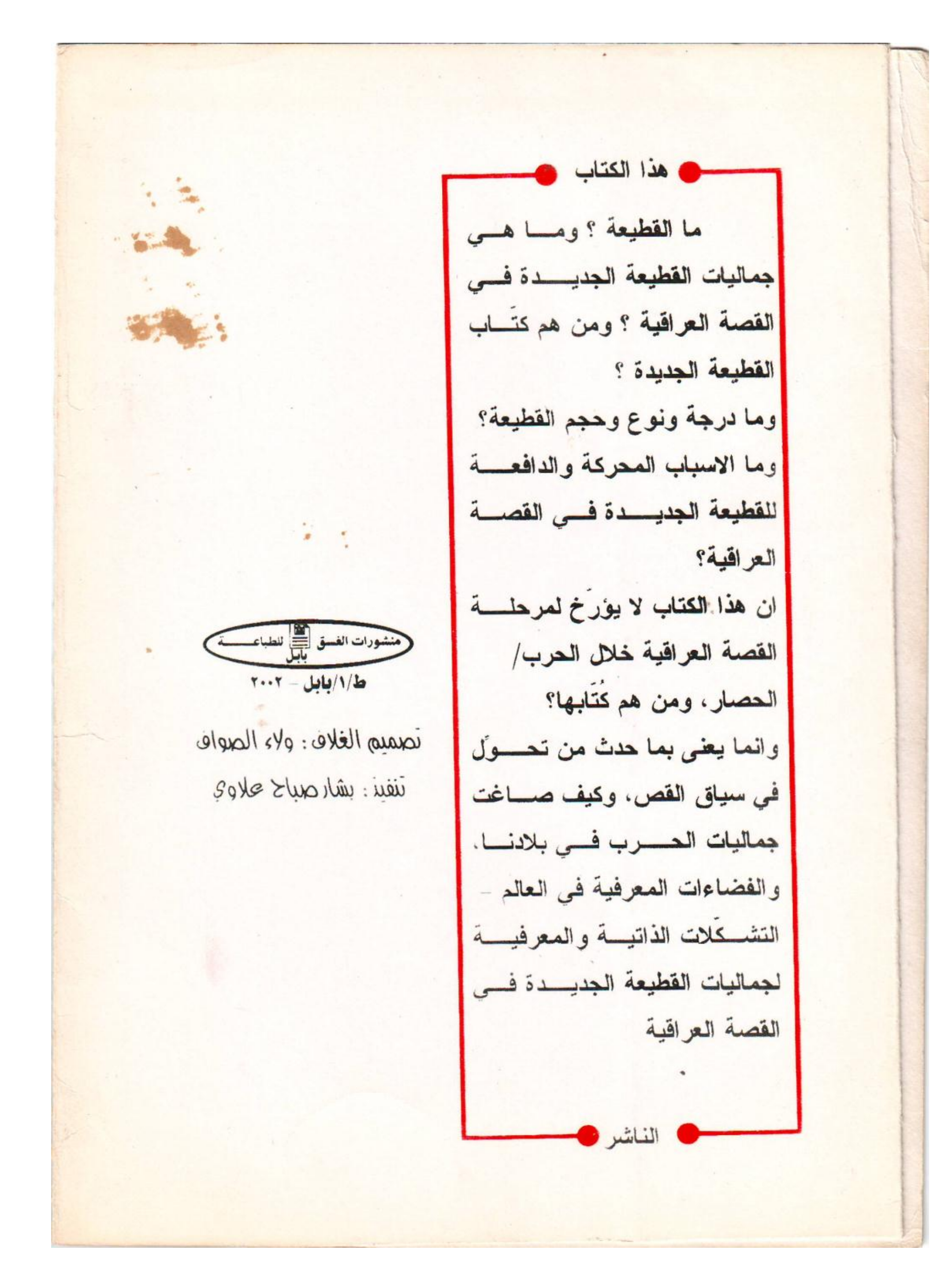
• **العنوان البريدي :**

عباس عبد جاسم / العراق / بابل / ص. ب ٣٣٨ / الرمز البريدي / ٥١٠٠١ .

• **البريد الالكتروني :**

abbasabidjasim@gmail.com

abbasabidjasim@yahoo.com



هذا الكتاب

ما القطيعة ؟ وما هي جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية ؟ ومن هم كتّاب القطيعة الجديدة ؟

وما درجة ونوع وحجم القطيعة؟ وما الاسباب المحركة والدافعة للقطيعة الجديدة في القصة العراقية؟

ان هذا الكتاب لا يؤرّخ لمرحلة القصة العراقية خلال الحرب/ الحصار، ومن هم كُتّابها؟

وانما يعنى بما حدث من تحوّل في سياق القص، وكيف صاغت جماليات الحرب في بلادنا، والفضاءات المعرفية في العالم - التشكّلات الذاتية والمعرفية لجماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية

الناشر

منشورات الغسق للطباعة بابل

ط/١/بابل - ٢٠٠٢

تصميم الغلاف : ولاء الصواف

تنفيذ : بشار صباح علاوي